المنظمة العربية للترجمة

رينيه جيرار

الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية

ترجمة

د. رضوان ظاظا

بدعم من مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

رينيه جيرار

الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية

ترجمة

د. رضوان ظاظا

مراجعة

د. سعود المولى

بدعم من مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
جيرار، رينيه
الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية/رينيه جيرار؛ ترجمة رضوان ظاظا؛ مراجعة سعود المولى.
398 ص. ـ (علوم إنسانية واجتماعية)
ببليوغرافية: ص 383 ـ 385.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1218-6
1. الأدب المقارن. 2. الأدب الفرنسي ـ تاريخ ونقد. 3. العلاقات الإنسانية. أ. العنوان. ب. ظاظا، رضوان (مترجم). ج. المولى، سعود (مراجع). د. السلسلة.
809.933

Girard, René
Mensonge romantique et vérité romanesque



المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2090 1103 ـ لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2407 2034 ـ لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2008

لا يستطيع الإنسانُ أنْ يرغبَ في شيءٍ من تلقاء نفسه: إنه يحتاج إلى طرفٍ ثالثٍ يدلّه على موضوع رغبته. وقد يكون هذا الطرف الثالث خارجاً عن الحدث الروائيّ: ككتب الفروسية عند دون كيشوت والروايات الغرامية عند إيما بوفاري. وهو في أغلب الأحيان داخل الحدث الروائيّ: فالكائنُ الذي يُوحي إلى أبطال ستاندال وبروست أو دستويفسكي برغباتهم، هو نفسُه من شخصيات الكتاب. وهكذا تنشأ بين البطل ووسيطه (Médiateur) علاقاتٌ مرهفة قائمة على الإعجاب والمنافسة والكراهية: إذ يُقيمُ رينيه جيرار موازاةً باهرةً بين الغرور (Vanité) عند ستاندال والتّحذلُق (Snobisme) عند بروست والتَّدَلُّهِ الحاقد (Idolâtrie haineuse) عند دستويفسكي.

إلاّ أنّ رينيه جيرار لا يُجَدِّدُ فهمَ عيونِ الأدبِ الروائيّ فحسب، بل هو يقودُنا أبعد في معرفة المشاعر الإنسانية. يقولُ إننا نظنُّ أننا أحرارٌ ومستقلّون في خياراتنا، سواءٌ في اختيار ربطةِ عنقٍ أو امرأة. إنه وهمٌ رومنسيّ! والحقيقةُ أننا لا نختار سوى أغراضٍ سبقَ أنْ رغبَ فيها غيرُنا... ويقعُ رينيه جيرار في كلّ مكانٍ على ظاهرة مثلّثِ الرغبة هذه: في الإعلانات والتّغنُّج (Coquetterie) والنفاق (Hypocrisie)، وفي تنافس الأحزاب السياسية والمازوشية والسادية ... إلخ.

يُساهمُ هذا الكتابُ الهامُّ المُسَطَّرُ بدقّةٍ بارعةٍ، ومن خلال تحليلٍ أصيلٍ تماماً لأشهرِ الروايات في التاريخ، في توضيح واحدةٍ من أشدّ المسائلِ إثارةً للجدل في عصرنا وهي: ما الدوافعُ الخفيّة وراء السلوك البشريّ الذي يبدو في ظاهره سلوكاً حرّاً؟

المحتويات

إلى والديّ

يملكُ الإنسانُ إمّا إلهاً أو صنماً
ماكس شيلر (Max Scheler)

مقدّمة المترجم

يَتَعَذَّرُ تصنيفُ مُفَكِّرٍ من طينةِ رينيه جيرار، فهل هو أستاذٌ وباحثٌ أكاديميٌّ في الأدبِ المقارن، أم ناقدٌ أدبيٌّ، أم فيلسوفٌ، أم عالِمٌ في الأنثروبولوجيا (علم الإنسان)، أم عالِمٌ في الإثنولوجيا (علم العِراقة)، أم باحثٌ في الأديانِ ومُفَكِّرٌ مسيحيّ؟ إنّه يجمعُ في شخصِه كلَّ هذه الصفات ويتنقَّلُ بين جميعِ هذه الاختصاصات والمجالات الشائكةِ والواسعةِ بالسهولةِ نفسِها، كما تفتَّقَ تأمُّلُهُ الفكريّ فيها عن آراءَ ونظرياتٍ أثارتِ الكثيرَ من الجدلِ والنقاش، فلقد اعتبره البعضُ «هيغل المسيحية» ومؤسِّسَ أنثروبولوجيا جديدة وصاحبَ نظرياتٍ مؤسِّسَةٍ في الرغبة وفي العنف وعلاقته بالمقدّس وفي مفهوم الأُضحية وطقوسها ... إلخ، بينما اعتبرَ آخرون فكرَهُ من مخلَّفات الفكر المسيحيّ **لسان أغسطين**، ومحاولةً يائسةً لإعادة الاعتبار للمسيحية في هذا العصرِ الاستهلاكيّ السائرِ في درب العولمة والغارق في مختلف أشكال العنف.

وُلِدَ رينيه جيرار في مدينة آفينيون بفرنسا عام 1923 من أبٍ جمهوريّ وعلمانيّ وأمٍّ كاثوليكيةٍ متديّنة، وتخصّصَ في التاريخ القروسطيّ في إحدى المدارس العليا بباريس بين 1943-1947، سافر بعدها إلى أمريكا عام 1947 حيث حصل على منحةٍ دراسيةٍ ونال

درجة الدكتوراه عام 1950 من جامعة إنديانا ودرّس فيها الأدب ثمّ انتقلَ بعدها إلى جامعة جونز هوبكنز عام 1957، وبقي يُدَرِّسُ فيها حتى عام 1968. ولقد نظَّمَ عام 1966 ندوةً دوليةً حول «لغات النقد وعلوم الإنسان» كان من بين المشاركين فيها كلٌّ من رولان بارت وجاك دريدا وجاك لاكان، وتعرَّفَ فيها الأمريكان على «البنيوية». ثمّ انتقل للتدريس في جامعة بوفالو من عام 1968 وحتى عام 1975، وعاد بعدها إلى جامعة جونز هوبكنز ليغادرها عام 1980 منتقلاً إلى جامعة ستانفورد وبقي فيها حتى بعد تقاعده عام 1995 على رأس برنامج متعدّد الاختصاصات للبحث العلمي. وفي عام 2005 صار عضواً في الأكاديمية الفرنسية.

إنّ الكتابَ الذي نقدّمُ اليوم ترجمتَه للقارئ الكريم هو أوّلُ كتبِ رينيه جيرار (1961)، وفيه يعرضُ نظريتَه المتعلّقة بالرغبة المُحاكية (Désir mimétique)، أي بالرغبة بوصفها محاكاةً، ضارباً عرض الحائط بالنظرية الأوديبية الفرويدية، فهو يرى أنّ رغبتنا ليست مستقلّةً ولا تنبعُ من ذواتنا، بل تُثيرُها في أنفسِنا رغبةُ شخصٍ آخر - هو النموذج أو الوسيط كما يُسَمّيه جيرار - في الغرضِ نفسِه. ويعني ذلك أنّ العلاقةَ بين الشخصِ الراغبِ والغرضِ المرغوبِ ليست علاقةً مباشرةً، بل هي تمرُّ عبرَ الوسيط، وبالتالي تأخذُ الرغبةُ شكلَ مثلّثٍ هو مثلَّثُ الرغبة الذي يضمُّ تلك الأطرافَ الثلاثة، أي الشخصَ الراغبَ والوسيطَ والغرضَ المرغوب.

ويرى جيرار أنّ الأغراضَ التي يمكن أنْ تكونَ موضوعَ رغبةٍ مشتركة نوعان: تلك التي تقبلُ المُشاركةَ وتُوَلِّدُ بين البشرِ مشاعرَ التعاطفِ، وتلك التي يتمسّكُ بها الفردُ ولا تقبلُ المشاركة، فتولّدُ التنافسَ وبالتالي الغيرةَ والحَسَدَ والكراهية وبالتالي العنف.

ويصفُ جيرار الرغبة بالميتافيزيقيةِ، حين تتجاوزُ كونها مجرّد

حاجة أو اشتهاء لشيءٍ ما، أي حين تكونُ حُلُماً بكمالٍ يعزوه الشخصُ الراغبُ إلى الوسيطِ وتطلُّعاً وتوقاً إلى هذا الكمال. كما يحدّدُ جيرار نوعين من الوساطة هما: الوساطة الخارجية والوساطة الداخلية.

تكونُ الوساطةُ خارجيةً عندما يكونُ وسيطُ الرغبةِ بعيداً اجتماعياً عن متناول الشخص الراغب، لا بل حتى بعيداً عن العالم الواقعيّ، كحالِ أماديس دو غول، نموذج الفروسية الأمثل في نظر دون كيشوت. وتكونُ الوساطةُ داخليةً عندما يكونُ الوسيطُ حقيقياً وموجوداً عند مستوى الشخصِ الراغبِ نفسِه. وهو يتحوّلُ في هذه الحالة إلى منافسٍ وإلى عقبةٍ تقفُ حائلاً دون امتلاك الغرضِ المرغوب، فتزدادُ قيمةُ هذا الأخيرِ مع احتدامِ المنافسة.

ويعتمدُ جيرار في عرضِ نظريته هذه، ولدعمها، على أعمال عددٍ من كبار الروائيين كسرفانتس وستاندال ودستويفسكي وبروست بشكلٍ أساسيّ، ويرى أنّ أعمالَ هؤلاء الروائيين العباقرة، وبتجاوزِ تميُّزِ كلٍّ منها وتفرُّدِه، تُظهِرُ تطوُّرَ شخصياتها وفقَ آليةٍ موحَّدةٍ في العلاقات مع الآخرين، كما يرى أنّ هؤلاء الروائيين العظام يكشفون حقيقةَ الرغبةِ والوسيط ويُظهرون الوهمَ الرومنسيَّ الذي يُحيطُ بالرغبة والمتعلّقَ باستقلاليتها وأصالتها ويبلغون بذلك الحقيقةَ الروائية الكبرى. ويُركِّزُ جيرار على مختلفِ الحِيَلِ والمناورات والأكاذيب التي تعتمدها الشخصيات، والتي هي بمثابة «خُدَع الرغبة»، لإخفاء حقيقةِ الرغبة ولتجنُّبِ مواجهتها (كما في «تَحَذلُقِ» شخصيات بروست على سبيل المثال).

ويشرحُ جيرار مطوّلاً تلك الآليةَ التي من خلالها تُسبغُ شخصيةٌ روائيةٌ ما على الوسيطِ خصالاً وفضائلَ تفوقُ خصالَ وفضائل البشر، وبالمقابل تُحِطُّ تلك الشخصيةُ من قدر ذاتها، فتُحوّلُ الوسيطَ إلى

شبه إلهٍ وتجعلُ من نفسِها عبداً له. وتزدادُ جدّةُ هذه الآلية مع تمسُّكِ الوسيطِ بدوره كعقبةٍ تحول دون وصولِ الشخصِ الراغبِ إلى الغرضِ المرغوب. وقد تدفعُ بعضُ الشخصيات هذا المنطقَ إلى أقصى حدوده فتتولَّدُ المازوشيةُ التي قد تنقلبُ إلى ساديّة.

وهناك موضوعٌ آخر شغلَ رينيه جيرار على مدى سنينٍ طويلةٍ، وجاء نتيجةَ تأمُّله في مسألةِ الرغبة المُحاكية والمنافسة، هو موضوعُ «العنف» وعلاقته «بالمقدّس» ممّا دفعه إلى دخول حقلَي الأنثروبولوجيا والإثنولوجيا. ولقد عالج جيرار هذا الموضوع العميق والصعب وتشعُّباته عبرَ عددٍ من أعماله، كان أوّلها **العنف والمقدّس** (*La Violence et le sacré*) (1972)، ثمّ تلته أعمالٌ أخرى، مثل **في المكتومات منذ تأسيس العالم** (*Des Choses cachées depuis la fondation du monde*) (1978)، وهذا العنوان مستوحى من إنجيل متّى[1] كبش الفداء (*Le Bouc émissaire*) (1982)، **والتضحية** (*Le Sacrifice*) (2003)، **ومن العنف إلى الألوهية** (*De La Violence à la divinité*) (2007) وغيرها.

فالرغبةُ في ما يرغبُ فيه الآخر تُحوّلُ البشرَ إلى متنافسين، فيولدُ العنفُ الذي يُهدّدُ المجتمعات البشرية البدائية بالدمار والخراب مع نشوبِ حربٍ يصبحُ فيها «الجميعُ ضدّ الجميع». عندها، وفي قلب تلك الأزمة، يتحوّلُ العنفُ الذي يلفُّ الجميعَ إلى عنفٍ موجّهٍ إلى فردٍ واحدٍ (وقد يكون حيواناً أحياناً) فتُقرّرُ الجماعةُ التضحيةَ به وقتله معتبرةً إياه المسؤولَ الوحيد عمّا حلّ بالجماعة من عنفٍ وخراب. وهكذا تتوجّهُ إلى الضحيةِ وحدها كلُّ شهية الجماعة للعنف.

(1) **الكتاب المقدس**، «إنجيل متى،» الإصحاح 13، الآية 35.

هذه هي فكرة «كبش الفداء»، التي يرى جيرار أنّ كلّ المجتمعات البدائية قامت عليها وتحوّلت إلى طقسٍ يُمارَسُ بانتظام للحفاظ على تماسك الجماعةِ بتوجيه طاقتها العدوانية وعنفها نحوَ غرضٍ رمزيّ، فبعد التضحية يعودُ السلامُ لتظهرَ آليةٌ أخرى، فالجماعةُ ترى أنّ الضحيةَ التي كانت وراء كلّ مصائبها لا بدّ أنّها تُمثّلُ كلَّ الشرّ، لأنّها جلبَتِ العنفَ والدمار، لكن ها هو قتلها يُعيدُ السلام، فهي إذن تُمثّلُ كلَّ الخيرِ أيضاً، لأنّها أخذت الشرَّ والعنفَ معها وهي ترحل. وهكذا تنظرُ الجماعةُ إلى الضحيةِ، التي قتلتها بسبب أنها جلبت العنفَ والدمار وكأنّها هي التي جلبتْ لها السلامَ بعدَ موتها، وبالتالي تتحوّلُ تلك الضحيةُ الضعيفةُ العاجزة التي أجمعوا على قتلها أو التخلّص منها إلى مخلوقٍ خارقٍ يمكنه أنْ يجلبَ الخرابَ والدمار كما يمكنه أنْ يحلّ السلام والوئام بين أفراد الجماعة. فتولدُ هنا فكرةُ الألوهية للمرّة الأولى وتولدُ معها الممنوعاتُ والمحرّماتُ والتراتبيةُ الهرمية والحدود التي تفصلُ بين البشر. فإنْ لم يحترم البشرُ هذه الثقافةَ الوليدةَ يواجهون خطرَ عودةِ الفوضى والعنف والخراب. ومع الزمن قد تتحوّلُ الضحيةُ إلى بطلٍ أو قدّيسٍ أو ملكٍ أو إله.

ويرى جيرار أنّ هذه الطقوسَ هي الأساسُ الذي قامت عليه الثقافاتُ والحضارات القديمة وأنّها وراء ظهور فكرةِ المقدّس الأسطوريّ، وبالتالي ظهورِ الدين. وهكذا تكونُ نظريةُ العنف والمُقدّس عنده نظريةً في أصلِ الثقافات. وأمّا المسيحيةُ فتُعارضُ مبدأ طقس التضحية والعنف وتؤكّدُ براءة الضحية (السيّد المسيح) أمام عنف الجماعة، أي أنّها تكشفُ عن المكبوت وتفضحُ العنفَ والكراهيةَ غير المبرَّرين اللذين قوبلَ بهما المسيح. وهنا يُشدّدُ جيرار على أهمّية كون الأناجيل تُبيّنُ وجهةَ نظرِ الضحيّة المُضطَهَدَةِ لا

الجماعةِ المُضطَهدة، وأنّها تُظهرُ براءةَ الضحيّةِ الداعيةِ إلى اللاعنف التي تخلّى عنها الجميعُ وصارتْ كبشَ فداءِ عنفِ الجماعة. وهنا يخلصُ جيرار إلى أنّ من بين أهمّ ما قاله المسيح هذه العبارة: «أريدُ الرحمةَ لا التضحية».

وهكذا يؤكّدُ جيرار أنّ المسيحية قد قلبتْ مفهومَ العنفِ الأسطوريّ لإبراز الحقيقة التي كبتتها الجماعاتُ وحرّفتها، وهي براءةُ دم الضحية، وبالتالي تكشفُ المسيحيةُ عن الحقيقة التي يقوم عليها العالم، أي العنف، لتُبيِّنَ بُطلانَ مثل هذا السلام الذي أتى من إقصاء إنسانٍ بريءٍ والتضحيةِ به وهدرِ دمه، ولتدعو إلى سلام جديدٍ يقوم على المحبّةِ والقبول بالآخر. ويستشهدُ جيرار هنا بتلك العبارة للسيّد المسيح التي نجدها في إنجيل يوحنا[2]: «سلاماً أترك لكم. سلامي أعطيكم. ليس كما يعطي العالم، أعطيكم أنا. لا تضطرب قلوبكم ولا ترهب».

إننا ندركُ تماماً أنّ الإحاطةَ بفكر رينيه جيرار وبأعماله الغزيرة والعميقة في بضع صفحات أمرٌ صعبٌ، لا بل مستحيل. وإنّ ما قدّمناه هنا هو مجرّدُ استعراضٍ سريع ومختزلٍ لبعض محطّاتِ مسيرته الفكرية الطويلة التي تركت علاماتٍ في الفكر الغربيّ المعاصر يعترفُ بها مؤيّدوه ومعارضوه على حدٍّ سواء.

ولقد لفتنا في الكتاب الذي ترجمناه ونقدّمه اليوم للقرّاء العرب شَغَفُ رينيه جيرار بالأدب وعمقُ نظرته إلى النصوص الأدبية التي يتناولها والجِدَّةُ في تأويلها بما يدعمُ نظريته في الرغبةِ المُحاكية. ولا يَخفى على القارئ ما في ترجمة مثل هذه الأعمال من صعوباتٍ، في الفهمِ أوّلاً ومن ثمّ في النقلِ إلى العربية، نظراً لعمقِ البنيان الثقافيّ

(2) الكتاب المقدس، «إنجيل يوحنا،» الإصحاح 14، الآية 27.

الذي تقوم عليه، وتنوُّع مصادرها الفلسفية ومشاربها الفكرية والسجالَ الذي تُقيمُه مع هذه المرجعيات والموقف الذي تتّخذه منها والنقد الذي توجّهه إليها، فأعمال جيرار جزءٌ من صرحٍ فكريّ وثقافيّ يمتدُّ من الفكر اليونانيّ القديم مروراً بسان أغسطين ومفكّري عصر التنوير وانتهاءً بهيغل ونيتشه وماركس وفرويد ودوركهايم وفلاسفة الوجودية وغيرهم، وهي أيضاً تمتحُ من مكتبةٍ غنيةٍ من الأبحاث الأنثروبولوجية والإثنولوجية.

ولقد واجهتنا العديدُ من الصعوبات الترجمية في هذا الكتاب، منها ما يتعلّقُ بصعوبة الموضوع بحدّ ذاته بتأمّلاته الفكريّة المعقّدة ومصطلحاته الفلسفية العسيرة أحياناً على الفهم والصعبة على النقل، ومنها ما يتعلّقُ ببعضِ المعطيات والمفاهيم ذات الدلالات الثقافية والحضارية المتّصلة بالمجتمع الغربيّ التي لا مكافئ لها في حضارتنا وفي مجتمعنا سعينا إلى إيجاد مكافئاتٍ لها جميعاً تؤدّي معناها، بأقلّ خسارةٍ ممكنة، وشفعناها في بعض الأحيان بهوامش شارحةٍ لتقريبِ مفهومها من ذهن القارئ العربيّ. وسيلاحظ هذا الأخير العددَ الكبيرَ للهوامش الشارحة في هذه الترجمة رأينا إضافتها لتوضيح بعض المعاني والمفاهيم والأفكار ولتقديم شخصياتٍ بعينها أو عَلَمٍ من الأعلام أو عملٍ من الأعمال.

ونرجو في الختام أنْ يكون التوفيق قد حالفنا في سعينا لتقديم ترجمةٍ أمينةٍ ودقيقةٍ لواحدٍ من الأعمال الفكرية التي صارت من المراجع الكلاسيكية الغربية في عالم التأمّلِ في أبعاد الإبداع الأدبيّ وفي النقد الأدبيّ على حدٍّ سواء. ولا ننسى هنا بُعداً آخرَ أساسياً لهذا العمل، يتمثّلُ في انتمائه إلى مجال الأدب المقارن. فهذا الكتابُ نموذجٌ باهرٌ في الدراسة الأدبية المقارنة. فمادّتُه أعمالٌ أدبيةٌ تُغَطّي مساحةً هامّةً من تاريخ الأدب الغربيّ، تمتدُّ من سرفانتس الإسبانيّ

ودستويفسكي الروسيّ إلى كتّابٍ فرنسيين مثل ستاندال وفلوبير وبروست. وإنْ كان هؤلاء الكتّابُ الركيزةَ التي تقومُ عليها دراسة رينيه جيرار وتحليلاته، إلاّ أنّ هناك أسماءً كثيرةً وأعمالاً عديدةً أخرى، من مختلف الآداب الغربية، تعبرُ أفقَ هذا العمل فتُغني مادّته وتكشفُ عن سَعَةِ اطّلاع مؤلّفه.

د. رضوان ظاظا

الجزائر ـ العاصمة

الفصل الأول

«مثلّث» الرغبة

اعلَمْ يا سانشو أنّ أماديس دو غول (Amadis de Gaule) المشهور كان واحداً من الفرسان الجوّالين الكاملين. هل قلتُ واحداً منهم؟ عليّ بالأحرى أنْ أقول إنّه الوحيدُ والأوّلُ والأوحدُ، معلّمُ جميع من وُجدوا في هذا العالم وسيّدهم... أقول... إذا ما أرادَ رسّامٌ اكتسابَ الشهرة بفنّه فهو يسعى إلى محاكاة الأعمالِ الأصليةِ لأبرع المعلّمين الذين يعرفهم. وينطبقُ هذا على معظم المهَنِ أو الأعمالِ الهامّة التي تتزيّنُ بها الأمم. وهذا ما عليه أن يفعله، ويفعله حقّاً، من يريدُ التحلّي بالحَذَرِ والصبرِ محاكياً عوليس (Ulysse) الذي جسّدَ هوميروس في شخصه وفي أعماله صورةً حيّةً للحذرِ والصبرِ، كما جسّدَ فرجيل في شخص إينياس (Enée) قيمةَ الابن البارّ وفطنةَ القائد الباسل والحاذق، بتصويرهما والكشف عنهما لا كما كانا حقّاً وإنما كما عليهما أنْ يكونا، ليصبحا قدوةً في الفضيلة في الأزمنة القادمة. وبالطريقة نفسها، صار أماديس مثالاً للفرسانِ الشجعان والعاشقين ونجمَهم وشمسَهم، وعلينا محاكاته، نحن الآخرين ممن جنّدوا أنفسهم للحبّ والفروسية. وهكذا، فإني أظنّ، يا صديقي سانشو، أنّ الفارس الجوّالَ (Chevalier errant) الذي يحاكيه أفضل

من غيره سيكون الأقربَ إلى بلوغ الفروسية الكاملة.

لقد تخلّى دون كيشوت، ولصالح أماديس، عن الامتياز الأساسيّ للفرد: فهو لم يعُدْ يختارُ موضوعاتِ رغبته، بل أماديس هو من يختارها بالنيابة عنه. والمُريدُ (Disciple) يندفعُ نحو الموضوعات التي يدلّه عليها، أو يبدو أنّه يفعل، نموذجُ الفروسية. وسندعو هذا النموذجَ **وسيطَ** الرغبة. فحياةُ الفروسية هي إذن **محاكاةٌ** (Imitation) لأماديس، على غرار من يرى أنّ حياةَ المسيحيّ هي محاكاةٌ ليسوع المسيح.

تُعَبِّرُ الشخصياتُ عن رغبتها، في أغلب الأعمالِ التخييلية، بصورةٍ أبسط مما يفعله دون كيشوت، إذ لا نقعُ فيها على وسيطٍ بل على ذاتٍ وموضوعٍ وحسب. وحين لا تكونُ «طبيعةُ» الموضوع الفتّانِ كافيةً لإظهارِ الرغبة فإننا نلتفتُ عندها إلى الذات الشَّغِفَةِ، فنحلّلُ «نفسيتها» أو نشير إلى «حريتها». غير أنّ الرغبةَ عفويةٌ دائماً، ويمكننا على الدوام تمثيلها بخطٍّ مستقيمٍ يَصِلُ الذاتَ بالموضوع.

إنّ الخطَّ المستقيمَ موجودٌ في رغبة دون كيشوت، إلاّ أنّه ليس هو الأساس، فأعلى هذا الخطّ هناك الوسيطُ الذي يُضيءُ الشخصَ الراغبَ (Sujet) والغرضَ المرغوبَ (Objet) في آنٍ معاً. والاستعارةُ المكانيةُ (Métaphore spatiale) التي تُعَبِّرُ عن هذه العلاقة الثلاثية هي المثلّثُ بطبيعة الحال. ويتغيّرُ الموضوعُ مع كلّ مغامرةٍ، أمّا المثلّثُ فيبقى ثابتاً، فقَصْعةُ الحلاقةِ أو دُمى المعلّم بيار تحلُّ محلَّ طواحينِ الهواء، أمّا أماديس فيبقى موجوداً على الدوام.

إنّ دون كيشوت، في رواية سرفانتس، هو الضحيةُ النموذجيةُ لمثلّثِ الرغبة، لكنْ هيهات أنْ يكون الضحيةَ الوحيدة. فأشدُّ المُلتاعين من بعده هو تابعُه سانشو بانسا. فبعضُ رغبات سانشو

ليست محاكاةً كتلك التي تُثيرُها رؤيةُ قطعةٍ من الجبن أو قربة الخمر، على سبيل المثال. إلاّ أنّ لديه طموحاتٍ أخرى تتجاوز تلك المتّصلة بمَلْء معدته، إذ يحلمُ، منذ بدأ يصاحبُ دون كيشوت، بـ «جزيرةٍ» هو حاكمُها وبلَقَبِ دوقة لابنته. ولم تراودْ هذه الرغباتُ عفوياً سانشو، هذا الإنسانَ البسيط، بل دون كيشوت هو الذي أوحى بها إليه.

والإيحاءُ (Suggestion) شفهيٌّ هذه المرّة لا أدبيّ، لكنْ لا يهمّ الفرقُ بينهما. إذ تُشَكِّلُ هذه الرغباتُ الجديدةُ مثلّثاً جديداً تشغلُ جزيرةُ العجائب ودون كيشوت وسانشو قممَه الثلاث. فدون كيشوت هو وسيط سانشو، وآثارُ مثلّثِ الرغبة هي نفسُها عند الشخصيتين. وما إنْ يظهر أثرُ الوسيط حتى يختفي الإحساسُ بالواقع وتُصابُ المحاكمةُ العقليةُ بالشلل.

وعلى اعتبار أنّ هذا الأثرَ للوسيط أعمقُ وأطولُ في حالة دون كيشوت منه في حالة سانشو، لم يرَ القرّاءُ الرومنسيون في الرواية سوى المواجهة بين دون كيشوت **المثاليّ** وسانشو **الواقعيّ**. وهذه المواجهةُ حقيقيةٌ لكنّها ثانوية، وعليها ألاّ تُنسينا الشَبه بين الشخصيتين. إذ يُحَدِّدُ الهوى الفروسيُّ رغبةً **بحسب الآخر** تعارضُ الرغبةَ **بحسب الذات** التي يتبجّحُ معظمُنا بالتمتّع بها. وهكذا يستعيرُ دون كيشوت وسانشو من **الآخر** رغباتهما في حركةٍ جدّ أساسية وبدئية لدرجةِ أنهما لا يميّزانها عن إرادةِ المرءِ أنْ يكونَ **ذاته**.

قد يقولُ المرءُ إنّ أماديس شخصيةٌ خرافية. لا شكّ في ذلك، لكنّ دون كيشوت ليس صاحب الخرافة. فالوسيطُ خياليٌّ إلاّ أنّ الوساطةَ ليست كذلك. وهناك حقّاً خلفَ رغباتِ البطلِ إيحاءُ طرفٍ ثالثٍ، هو مبتدعُ شخصية أماديس، أي مؤلّفُ روايات الفروسية. ويُعتَبَرُ عملُ سرفانتس تأمّلاً طويلاً في ما يمكن لأكثر العقول سلامةً

أنْ تمارسَه من تأثيرٍ سيِّئٍ في بعضها البعض. إذ يُحاكِمُ دون كيشوت كلّ الأشياء عقلياً بالكثير من الحصافةِ على الرغم من فروسيته، وليس كتّابُه المفضّلون بمجانين أيضاً: فهُم لا يحملون قصصَهم الخياليةَ مَحْمَلَ الجدّ. إنّ الوهمَ (Illusion) ثمرةُ زواجٍ غريبٍ بين وعيَين مُدرِكَين. ويُضاعِفُ أدبُ الفروسية، الواسعُ الانتشار منذ اختراعِ الطباعة، احتمالاتِ حدوث مثل هذا الزواج بصورةٍ هائلة.



نجدُ تلك الرغبة بحسب **الآخر** والوظيفة «التعشيرية» (Séminale) للأدب في روايات فلوبير أيضاً، إذ تشعرُ إيما بوفاري بالرغبةِ من خلال بطلات الروايات الرومنسية التي تملأ خيالها. فلقد دمّرتْ الأعمالُ الرديئة، التي قرأتها بنهَم في فترة المراهقة، كلَّ عفويةٍ (Spontanéité) عندها. وما علينا سوى التوجّه إلى جول غولتييه (Jules Gaultier) للحصولِ على تعريفِ النزعة البوفارية (Bovarysme) التي وقعَ عليها عند جميع شخصيات فلوبير تقريباً:

«يبدو أنّ الجهلَ نفسَه والضعفَ نفسَه وغيابَ ردّ الفعل الفرديّ نفسَه قد هيّأتْ هذه الشخصيات للخضوع إلى إيحاء الوسطِ الخارجيّ نظراً لغياب إيحاءٍ ذاتيّ مصدره الداخل»(1).

كما لاحظ غولتييه في دراسته المشهورة أنّ أبطالَ فلوبير يتّخذون لأنفسهم، لبلوغ غايتهم المتمثّلة في «اعتبارِ أنفسِهم غير ما هي عليه»، «نموذجاً» ويقومون «بتقليد كلّ ما يمكنُ تقليدُه في

[إن جميع الهوامش المشار إليها باشارة (*) هي من وضع المترجم، أما الهوامش المرقمة تسلسلياً فهي من أصل الكتاب].

(1) Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* (Paris: Société du «Mercure de France», 1902), note de l'éditeur, 1978.

الشخصية التي صمّموا أن يكونوا إياها، أي كلّ المظهرِ الخارجيّ وكلّ الهيئة والحركاتِ ونبرةِ الصوت والثياب».

إنّ المظاهرَ الخارجيةَ للمحاكاة هي أكثرُ ما يلفت، لكنْ لنتذكّرْ أنّ شخصيات سرفانتس وفلوبير تُحاكي، أو هي تظنُّ أنها تُحاكي، رغباتِ النماذج التي اختارتها لنفسها بكلّ حرّية.

وهناك روائيٌّ ثالث، هو ستاندال، يصرُّ بدوره على دور الإيحاء والمحاكاة في شخصية أبطاله. إذ تنتقي ماتيلد دو لا مول (Mathilde de la Mole) نماذجَها من تاريخ أسرتها، ويُحاكي جوليان سوريل (Julien Sorel) نابليون.

ويحلُّ كتابُ **مذكّرات سانت هيلين**(*) (*Le Mémorial de Sainte-Hélène*) و**نشرات جيش نابليون** (*Bulletins de la grande armée*) محلَّ روايات الفروسية والمبالغات الرومنسية. يحاكي أمير بارما لويس الرابع عشر، ويتمرّنُ أسقفُ أغده (Agde) الشابّ على منحِ بركته أمام مرآةٍ فيقلّدُ شيوخَ الأحبارِ الموَقّرين الذين يخشى ألاّ يشبهَهم بما فيه الكفاية.

ما الحكايةُ هنا إلاّ شكلاً من أشكال الأدب، فهي توحي إلى جميع هذه الشخصيات الستاندالية بمشاعرَ، وبشكلٍ خاصّ برغباتٍ، لا يمكنُ أن تنتابهم بصورةٍ عفوية. فعندما يبدأ جوليان خدمته عند عائلة رينال، يستعيرُ من **اعترافات** روسو الرغبةَ في تناولِ الطعام على مائدةِ أسيادِه لا مائدةِ الخدم. وينعتُ ستاندال كلّ أشكالِ «التقليد»

(*) لصاحبه إيمانويل لاس كاسيس (Emmanuel Las Cases) الذي رافق نابليون بونابرت إلى منفاه وصدر بعد وفاة هذا الأخير بعامين أي عام 1823 وساهم إلى حدّ كبير في نشر أسطورة نابليون.

و«المحاكاة» هذه **بالغرور**. فالمغرورُ لا يستطيعُ استخلاصَ الرغبة من أعماقه، بل يستعيرُها من الآخرين، فهو إذاً أخو دون كيشوت وإيما بوفاري. وبالتالي نجدُ عند ستاندال مثلّثَ الرغبة.

في الصفحات الأولى من رواية **الأحمر والأسود** نتجوّلُ في قرية فيريير برفقة رئيس بلديتها وزوجته. يمرُّ السيد دو رينال (de Rênal)، الوقور لكنِ المعذَّب، بين جدران منزله **الداعمة**. إنه يرغبُ في اتّخاذ جوليان سوريل معلّماً لولدَيه، لكنْ لا حَدْباً على هذين الأخيرَين ولا حبّاً بالمعرفة، فرغبتُه ليست عفويةً. وسرعانَ ما يكشفُ لنا الحديثُ بين الزوجَين الآليةَ الكامنةَ وراء هذه الرغبة:

- ليس لدى لوفالنو معلّمٌ لأولاده.

- قد يتمكّنُ إذاً من انتزاعه منّا.

إنّ فالنو هو أثرى رجال فيريير وأكثرُهم نفوذاً، بعد السيد دو رينال نفسه. كما تبقى صورةُ منافس رئيس بلدية فيريير حاضرةً أمامه وهو يتفاوضُ مع والد جوليان سوريل. إذ يُقَدِّمُ إلى هذا الأخير عروضاً مناسبةً جداً لكنّ الفلاّحَ الماكرَ يبتدعُ ردّاً بالغ الذكاء فيقول: «سنجدُ عروضاً أفضل في أماكن أخرى». ويبدو السيد دو رينال هذه المرّة واثقاً تماماً من أنّ فالنو يرغبُ في إلحاقِ جوليان بخدمته، فتزدادُ رغبتُه حدّة. ويُقاسُ الثمنُ الذي يبدو أنّ المشتري على استعدادٍ لدفعه، والمرتفعُ باستمرار، بالرغبة المُتَخَيَّلَة التي ينسبها إلى منافسه. فهناك إذاً محاكاةٌ لتلك الرغبةِ المُتَخَيَّلَةِ، بل حتى محاكاةٌ بالغة الدقّة لأنّ كلَّ ما في الرغبةِ المنسوخةِ، وحتى درجة اضطرامها، يتعلّقُ بالرغبة التي اتُّخِذَتْ نموذجاً.

ويسعى جوليان، في نهاية الرواية، إلى الفوز بقلب ماتيلد دو لا مول من جديد ويلجأ، بناءً على نصائح **المتأنّق** (Dandy) كوراسوف،

إلى حيلةٍ من نوع حِيَلِ أبيه، فيتودّدُ إلى زوجة ضابط البلاط دو فيرفاك متوخّياً إثارة رغبةِ هذه المرأة وإظهار ذلك أمام ماتيلد، علّه يوحي إليها بتقليدها. وهكذا فإنّ قليلاً من الماء كافٍ لتشغيلِ المضخّة، وكذلك الرغبة، فقليلٌ منها يكفي لإثارة رغبة المغرور.

يُنَفِّذُ جوليان مخطَّطَه، وتسيرُ الأمور تماماً كما كان يتوقّع، فالاهتمامُ الذي تحيطُه به زوجةُ ضابط البلاط يوقظُ رغبةَ ماتيلد، ويعود المثلّثُ للظهور من جديد.. ماتيلد والسيّدة دو فيرفاك وجوليان، السيّد دو رينال وفالنو وجوليان.. إنّ المثلّثَ يعودُ كلّما ذَكَرَ ستاندال الغرورَ، سواءٌ تعلّقَ الأمرُ بالطموح أم بالتجارة أم بالحبّ. ومما يُثيرُ دهشتنا أنّ النقّادَ الماركسيين، الذين يرَون أنّ البنى الاقتصادية تفرزُ النموذجَ العامّ لكافّة العلاقات الإنسانية، لم يُبيِّنوا حتى الآن التشابهَ بين المساومة التدليسية لسوريل الأب والمناورات الغرامية لابنه.

ولكي يرغبَ مغرورٌ في غرضٍ ما، يكفي إقناعه بأنّ طرفاً ثالثاً يتمتّعُ بشيءٍ من الاعتبار، يرغبُ في هذا الغرض. فالوسيط هنا هو منافسٌ (Rival) أوجده الغرورُ أوّلاً ثمّ ثبّتهُ في موقعه كمنافس، إنْ صحّ القول، قبلَ أنْ يُطالِبَ بهزمه. وتُشَكّلُ هذه المنافسةُ بين الوسيط والشخصِ الراغب (Sujet désirant) نقطةَ اختلافٍ جوهريةً بالمقارنة مع رغبة دون كيشوت أو إيما بوفاري، إذ لا يستطيعُ أماديس مزاحمة دون كيشوت على الوصاية على اليتيمات المستغيثات، كما لا يستطيع قتلَ العمالقة مكانه، أمّا فالنو فيمكنه انتزاع المعلّم من السيّد دو رينال، كما يمكنُ لزوجة ضابط البلاط دو فيرفاك انتزاعَ جوليان من ماتيلد دو لا مول. إنَّ الوسيطَ، في معظم الرغبات الستاندالية، يرغبُ هو نفسه في الغرض، أو يمكن أن يرغبَ فيه: فالرغبة، الحقيقية أو المزعومة، هي بالتحديد ما يجعلُ هذا الغرضَ مرغوباً فيه

إلى أبعد الحدود في نظر الذات الراغبة، فتُوَلِّدُ الوساطةُ رغبةً ثانيةً مطابقةً تماماً لرغبة الوسيط، مما يعني أننا نجدُ أنفسَنا دوماً أمام رغبتين **متنافستين**. ويتعذّرُ على الوسيط أداءَ دوره كنموذجٍ دون أن يؤدّي في الوقت نفسه، أو دون أنْ يبدو وكأنه يؤدّي، دورَ العائق (Obstacle). وتماماً كالحارس عديم الرحمة في حكاية كافكا الرمزية(*)، يُشيرُ النموذجُ (Modèle) لمريده إلى باب الجنّة ويمنعه من دخولها في الوقت نفسه. فلا عجبَ إذاً في اختلاف نظرة السيد دو رينال إلى فالنو عن نظرة دون كيشوت إلى أماديس.

يتربّعُ الوسيطُ عند سيرفانتس على عرشه في سماء لا يطالها مريدُه ويعطيه بعضاً من صفائه. أما عند ستاندال فينحدرُ هذا الوسيط نفسُه إلى الأرض. وبالتالي فإنّ التمييزَ بوضوحٍ بين هذين النمطين من العلاقات بين الوسيط والشخص الراغب يعني الإقرار بالمسافة الروحية الشاسعة التي تفصلُ واحداً من مثل دون كيشوت عن أكثر الشخصيات الستاندالية غروراً وخِسّة. ولا يُمكنُ لصورة المثلّث استيقافنا طويلاً ما لم تُتِحْ هذا التمييز وما لم تدفعنا إلى إدراك هذه المسافة الفاصلة بنظرةٍ واحدة. ويكفي لبلوغ هذه الغاية المزدوجة تغيير المسافة التي تفصل الوسيطَ عن الشخص الراغب ضمن المثلّث.

نجدُ أوسعَ حدٍّ لهذه المسافة عند سرفانتس بطبيعة الحال. إذ يستحيلُ وجودُ أيِّ اتّصالٍ بين دون كيشوت وأماديس الأسطوريّ. أما إيما بوفاري، فإنّها أقلّ بُعداً عن وسيطها الباريسيّ، فقصصُ المسافرين والكتبُ والصحافةُ تبثُّ حتى بلدة يونفيل آخرَ صَرعاتِ

(*) المقصود هنا حكاية ملغزة ومعروفة لفرانز كافكا (Franz Kafka) (1883-1924) تحمل عنوان **أمام القانون**، خضعت لقراءات متعدّدة لفكّ رموزها.

العاصمة. وتقتربُ إيما من وسيطها أكثر خلال الحفل الراقص في قصر عائلة فوبييسار، إذ تطأ قدماها قدسَ الأقداس وتتأمّلُ موضوعَ ولَعِها وجهاً لوجه. إلاّ أنّ هذا الاقترابَ يبقى عابراً، ولن تتمكّنَ إيما أبداً من أنْ ترغبَ في ما ترغبُ فيه تجسّداتُ «مثالها»، كما أنها لن ترحلَ إطلاقاً إلى باريس.

إنّ جوليان سوريل يقوم بكلّ ما تعجزُ إيما عن القيام به. ففي بداية رواية **الأحمر والأسود** ليست المسافةُ بين البطل ووسيطه أقلّ من مثيلتها في رواية **مدام بوفاري**، غير أنّ جوليان يعبرُ هذه المسافةَ فيغادرُ ريفَه ويصبحُ عشيقَ ماتيلد الأبيّة ويرتقي سريعاً إلى مكانةٍ مرموقة. ونقعُ على هذا التجاور مع الوسيط عند بقية أبطال هذا الروائيّ، وهي التي تُمَيّزُ بشكلٍ أساسيّ العالَمَ الستانداليّ عن العوالم التي ذكرناها آنفاً. فالمسافةُ قصيرةٌ دائماً بين جوليان وماتيلد، وبين رينال وفالنو، وبين لوسيان لوين ونبلاء مدينة نانسي، وبين سانفان ونبلاء النورماندي الريفيين، مما يُتيحُ تنافسَ الرغبات. وإذ يبقى الوسيطُ في روايات سرفانتس وفلوبير خارجَ عالم البطل، فهو هنا داخل هذا العالم بالذات.

تجتمعُ الأعمالُ الروائية إذاً في فئتين أساسيتين يمكن داخلهما مضاعفة عدد السمات المميّزة الثانوية إلى أقصى درجة. فيمكننا الحديث عن **وساطةٍ خارجيةٍ** (Médiation externe) حين تكون المسافةُ كافيةً بحيث لا تتداخلُ دائرتا **الاحتمالات** اللتان يحتلُّ الوسيطُ مركزَ إحداهما والشخصُ الراغبُ مركزَ الأخرى. ونتحدّثُ عن **وساطةٍ داخليةٍ** (Médiation interne) حين تتقلّص تلك المسافة فتتداخلُ الدائرتان إحداهما في الأخرى بعمقٍ إلى حدٍّ ما.

ولا يُقاسُ البُعدُ بين الوسيط والشخصِ الراغب بالمسافةِ المادّية

بطبيعة الحال، فالمسافةُ بينهما هي قبل كلّ شيء روحيةٌ، بالرغم من كون البُعدِ الجغرافيّ أحد عواملها. فدون كيشوت وسانشو قريبان مادّياً واحدهما من الآخر طوال الوقت، غير أنّ المسافة الاجتماعية والفكرية التي تفصلُ بينهما يتعذَّرُ تجاوزها. ولا يرغبُ التابعُ، في أيّ وقتٍ من الأوقات، في ما يرغب فيه سيّده، إذ يطمعُ سانشو بالمأكولات التي يتخلّى عنها الرهبان وبكيس القطع الذهبية الذي يراهُ في الطريق وبأشياء أخرى يتركها له دون كيشوت غير آسفٍ عليها. أمّا جزيرةُ العجائب فإنه ينوي الحصول عليها من دون كيشوت بالذات، بوصفه تابعاً وفياً يملك كلّ شيءٍ باسم سيّده. فوساطة سانشو وساطةٌ خارجيةٌ إذن، إذ لا توجدُ أيةُ منافسةٍ ممكنة مع الوسيط، ولا يوجدُ ما يُقلقُ جدّياً الانسجامَ السائد بين الرفيقين.



يُعلِنُ بطلُ الوساطة الخارجية عالياً الطبيعةَ الحقيقيةَ لرغبته، كما يُبَجِّلُ صراحةً نموذجَه ويُقِرُّ أنّه من مُريديه. فلقد رأينا دون كيشوت يشرحُ بنفسه لسانشو الدورَ المميَّزَ لأماديس في حياته. كما تعترفُ السيدة بوفاري، وكذلك ليون، بحقيقة رغباتهما من خلال مناجاتهما الشاعرية. والحقّ أنّ المقارنةَ بين روايتَي **دون كيشوت ومدام بوفاري** صارت تقليدية. فمن السهل ملاحظة أُوجه التشابه بين روايتين في الوساطة الخارجية.

تبدو المحاكاةُ عند ستاندال أقلَّ إثارة مباشرة للسخرية، لغياب الفارق بين عالم المُريدِ وعالم النموذج، هذا الفارق الذي يجعلُ من دون كيشوت ومن إيما بوفاري شخصيتَين تُثيران الهُزء. ومع ذلك، فالمحاكاةُ ليست أقلّ دقّةً وحرفيةً في الوساطة الداخلية منها في الوساطة الخارجية. وإنْ بَدَتْ لنا هذه الحقيقةُ مدهشةً فلا يعودُ ذلك إلى أنّ موضوعَ المحاكاةِ هو نموذجٌ «قريبٌ» وحسب، بل أيضاً إلى

كون بطل الوساطة الداخلية لا يفخرُ هنا بمشروع المحاكاة بل يعملُ على إخفائه بعناية.

إنّ التوقَ إلى الغرضِ المرغوبِ هو، في نهاية المطاف، توقٌ إلى الوسيط. لكنّ هذا التوقَ يُحَطِّمُه الوسيطُ بالذات في الوساطة الداخلية، إذ يرغبُ في الشيء نفسه، وربما هو يمتلكه. وبالتالي يرى المُريدُ، المفتونُ بنموذجه، في العائق الذي يضعه هذا الأخيرُ أمامه، دليلاً على نيّةٍ فاسدةٍ لديه تجاهه. وهكذا، فإننا لا نرى المُريدَ يُعلنُ أنه تابعٌ أمين، بل على العكس نراه يسعى بشتّى الوسائل إلى إنكار روابطِ الوساطة. ومع ذلك تبقى هذه الروابطُ أمتن من أيّ وقتٍ مضى، لأنّ عداوةَ الوسيطِ الظاهريةَ لا تُقَلِّلُ من سحره وهيبته بل هي تزيد منهما، ويعتقدُ الشخصُ الراغبُ أنّ نموذجَه ينظرُ إلى نفسه على أنّه أسمى من أنْ يقبلَ به مُريداً. وبالتالي يشعرُ الشخصُ الراغبُ تجاه هذا النموذج بعواطفَ متنازعةٍ هي وليدةُ اتّحاد ضدّين هما التبجيلُ مع أعلى درجات الخضوع والحقدُ في ذروته. هذا هو الشعور الذي نسميه **الكراهية** (Haine).

إنّ موضوعَ الكراهيةِ هو الشخصُ الذي يمنعُنا من إرضاءِ الرغبة التي أوحى إلينا بها هو نفسُه. ومن يكرهُ يكرهُ أوّلاً نفسَه، بسببِ الإعجابِ الخفيّ الذي تنطوي عليه كراهيته. ولكي يخفي على الآخرين، وعلى نفسه، هذا الإعجابَ الجارف يرفضُ أنْ يرى في وسيطه أيَّ شيءٍ آخر عدا أنّه عائق. وهكذا، يُصبحُ الدورُ الثانويّ لهذا الوسيط دوراً أساسياً يتوارى خلفه دورٌ بَدئيّ يتمثّلُ بنموذجٍ دينيّ مُحاكى.

يقومُ الشخصُ الراغبُ، في صراعه مع منافسه، بِقَلْبِ الترتيب المنطقيّ والزمنيّ للرغبات بُغيةَ إخفاءِ محاكاته. إذ يؤكّدُ أنّ رغبتَه أسبقُ من رغبةِ منافسه، وبالتالي فهو ليس المسؤول، بحسب رأيه،

عن المنافسة: وإنما المسؤول عنها هو الوسيط. فكلُّ ما يأتي من هذا الوسيط يتمُّ الحطُّ من قيمته على الرغم من الرغبة الخفيّةِ فيه. وهكذا يصبحُ الوسيطُ عدوّاً حاذقاً وشيطانياً يبحثُ عن تجريدِ الشخصِ الراغب من أعَزْ ممتلكاته ويُعارضُ بعنادٍ طموحاته الشرعية.

إنّ كافّةَ الظواهر التي يدرسُها ماكس شيلر (Max Scheler) في كتابه **إنسانُ الحقد**[2] (*L'Homme du ressentiment*) تتعلّقُ، في رأينا، بالوساطة الداخلية. فكلمةُ حقد تُشيرُ إلى طابعِ ردِّ الفعلِ، إلى طابع الصدمةِ الارتدادية الذي تتميّزُ به تجربةُ الشخصِ الراغب في هذا النوع من الوساطة. إذ يصطدمُ الإعجابُ الشغِفُ وإرادةُ التنافسِ بعقبةٍ ظالمةٍ، ظاهرياً، وضَعَها الوسيطُ أمامَ مُريده، فيرتدُّ هذان الشعورانِ على الوسيطِ في هيئة كراهيةٍ عاجزةٍ تُثيرُ نوعاً من التسمّم النفسيِّ الذاتيّ وصفه ماكس شيلر بشكلٍ رائع.

وُيمكنُ للحقدِ، كما يُشيرُ إليه شيلر، أنْ يفرضَ وجهةَ نظره حتى على أولئك الذين لا يُسَيطرُ عليهم. فالحقدُ هو الذي يمنعنا، ويمنعُ شيلر نفسَه أحياناً، من ملاحظة الدور الذي تؤدّيه المحاكاةُ في ولادةِ الرغبة. فنحن لا نتصوّرُ، على سبيل المثال، أنّ الغيرةَ (Jalousie) والحَسَدَ (Envie)، كما الكراهية، ليسا سوى اسمين تقليديَّين يُطلَقان على الوساطة الداخليةِ ويخفيان عنّا، بصورةٍ شبه دائمة، طبيعتَها الحقيقية.

تفترضُ الغيرةُ والحسدُ وجوداً ثلاثياً: وجودَ الغرضِ ووجودَ الشخصِ حاملِ هذين الشعورَين ووجودَ الشخصِ الذي نغارُ منه أو

---

(2) Max Scheler, *L'Homme du ressentiment*, les essais. IX, traduction abrégée de l'édition parue à Leipzig en 1919 sous le titre *vom Umsturz der Werte* (Paris: Gallimard, 1958), note de l'éditeur, 1978.

الذي نحسده. فهذان «الغيبان» إذن يحقّقان شكل المثلّث: ومع ذلك فنحنُ لا نرى إطلاقاً فيمن نغارُ منه نموذجاً، لأنّنا نتبنّى دوماً في الغِيرةِ وجهةَ نظرِ الغيّارِ (Le Jaloux) نفسِه. ويُقنِعُ الغيّارُ نفسَه بسهولةٍ، كحال جميع ضحايا الوساطةِ الداخلية، بأنّ رغبتَهُ عفويةٌ (Spontané)، أي أنها متجذِّرةٌ في الغرضِ وحدِه. وبالتالي فهو يؤكّدُ دائماً أنّ رغبتَه تسبقُ تدخُّلَ الوسيطِ، ويُظهِرُ لنا هذا الأخير كإنسانٍ دخيلٍ ومُضايِقٍ، **وكطرفٍ ثالثٍ مزعجٍ** (*Terzo incommodo*) أتى ليقطعَ عليه حلاوة خلوةٍ بين اثنين. وهكذا تعودُ الغيرةُ إلى شعورٍ بالسخط ينتابنا جميعاً حين يحولُ عائقٌ ما، غَرَضاً، دون تحقيقِ إحدى رغباتنا. إلاّ أنّ الغيرةَ الحقّة أخصبُ وأعقدُ من ذلك بكثير، إذ تحملُ دائماً عنصرَ الافتتان تجاه المُنافسِ الوقح. والحقُّ أنّ من يعاني من الغيرةِ هم دائماً أشخاصٌ بعينِهم. فهل يجبُ الاعتقادُ أنّهم جميعاً ضحايا مُصادفةٍ تَعِسَةٍ؟ أم هل هو القدرُ يزرعُ في طريق رغباتهم كلَّ هؤلاء المنافسين وكلَّ هذه العقبات؟ لا نظنُّ ذلك، لأنّنا نتحدّثُ، بخصوص هؤلاء الضحايا المزمنين للغيرةِ وللحسَدِ، عن «طبعٍ غيّور» (Tempérament jaloux) أو عن «طبيعةٍ حسودة» (Nature envieuse). فلا يمكنُ أنْ ينطوي على مثل هذا «الطبع» ومثل هذه «الطبيعة» إلاّ نُزوعٌ لا يُقاوَمُ للرغبةِ في ما يرغبُ فيه **الآخرون**، أي لمحاكاة رغباتهم.

يُدرجُ ماكس شيلر «الحسدَ والغيرةَ والمنافَسة» في قائمة مصادر الحقد، فيُعَرِّفُ الحسدَ على أنه «الإحساسُ بالعجز الذي يواجهُ الجهدَ الذي نبذله لنيلِ غرضٍ ما، وذلك بسبب كونه لشخصٍ آخر». كما يُلاحظُ أنّ لا حسَدَ، بالمعنى القويّ للكلمة، ما لم تُحَوِّلْ مُخيّلةُ الحاسدِ المانعَ السلبيَّ لِمالكِ الغرضِ إلى معارضةٍ مُدبَّرة، وذلك بحكم ملكيته له.

«إنّ تحسُّري على عدم امتلاكِ ما يملكُه غيري وما أرغبُ فيه لا يكفي وحده لإثارة (الحسد) لأنّ من شأن هذا التحسّرِ نفسه أيضاً أنْ يدفعني إلى التصميم على حيازة الشيء الذي أرغبُ فيه أو شيءٍ آخرَ مماثلٍ. . . إذ لا يولَدُ الحسدُ إلاّ إذا أخفقَ الجهدُ المطلوبُ لتفعيل وسائلِ الحيازة هذه تاركاً شعوراً بالعجز».

إنّ هذا التحليلَ دقيقٌ وكاملٌ، وهو لا يهملُ الوهمَ الذي يفتعلهُ الحسودُ حول سبب فشله ولا الشللَ الذي يصاحبُ الحسد .إلاّ أنّ هذه العواملَ تبقى معزولةً وتبقى العلاقةُ التي تجمعُ بينها غيرَ ملحوظةٍ تماماً. وخلافاً لذلك، يتوضّحُ كلُّ شيءٍ وينتظمُ في بنيةٍ متماسكةٍ ما أنْ نَعْدِلَ عن الانطلاق من موضوعِ المنافسة، في تفسير الرغبة، لنجعلَ من المنافس نفسِه، أي من الوسيط، نقطةَ انطلاقِ التحليل وغايتَه في آنٍ معاً. عندها لا يبدو المانعُ السلبيّ، المتمثّلُ بالحيازة، كعلامةِ احتقارٍ متعمَّدَة، إذ لا يُثيرُ هذا المانعُ الاضطرابَ ما لمْ يكُنِ الوسيطُ مُبَجَّلاً. ويبدو هذا الأخيرُ، الذي يرتقي إلى مصافِّ أنصافِ الآلهة، وكأنّه يردُّ على الإجلالِ باللّعنِ وعلى الخير بالشرّ. ويودُّ الشخصُ الراغبُ الاعتقادَ بأنّه ضحيةُ ظلم فظيعٍ، لكنّه يتساءلُ بقلقٍ شديدٍ عمّا إذا كانتِ الإدانةُ التي ينوءُ بحَملها مُبَرَّرَة. إذن لا يمكنُ للمنافسة إلاّ أنْ تزيدَ من حدّةِ الوساطة، فهي تُضاعِفُ من سحرِ الوسيط وهيبته وتُعزّزُ الصلةَ التي تربطُه بالغرضِ المرغوب، إذ تُرغمُهُ على تأكيد حقّه بالحيازة، أو رغبتِه فيها، جِهاراً. وبالتالي فإنّ الشخصَ الراغبَ هو عاجزٌ، أكثرَ من أيّ وقتٍ مضى، عن الإعراضِ عن الغرضِ المرغوبِ الصعبِ المنال: فالوسيطُ ينقلُ إلى هذا الأخير وحده سحرَه وهيبتَه بحيازته أو بالرغبة في حيازته. أمّا بقيةُ الأشياء فتبقى عديمةَ الأهمّية في نظرِ الحسود، حتى وإنْ كانت مشابهةً أو مطابقةً لهذا الغرضِ «موضوع الوساطة».

يزولُ الغموضُ بكامله ما أنْ نرى في المنافسِ الممقوتِ وسيطاً. ولا يبتعدُ ماكس شيلر نفسُه عن الحقيقة حين يلاحظُ في **إنسان الحقد** أنّ «اختيارَ نموذجٍ» ينمُّ عن استعدادٍ لمقارنةِ الذاتِ يشتركُ فيه جميعُ البشر. ويُتابعُ قائلاً: «إنّ مقارنةً من مثل هذا النوع هي أساسُ كلّ غيرةٍ وطموحٍ، وأيضاً أساسُ ذاكَ السلوكِ الذي يتأتّى عن محاكاة السيّد المسيح على سبيل المثال». لكنْ يبقى هذا الحدْسُ منفرداً، فالروائيون هم وحدهم من يُعيدُ إلى الوسيط المكانةَ التي اغتصبها الغرضُ المرغوبُ، ومن يقلبُ هَرَميّةَ الرغبة المعتَرَف بها عموماً.

ويُحَذِّرُ ستاندال القرّاءَ، في كتابه **مذكّرات سائح** (*Mémoires d'un touriste*)، ممّا يُسمّيه **المشاعر الحديثة** التي هي ثمرةُ الغرور العامّ، وهي: «الحسدُ والغيرةُ والكراهية العاجزة». وتجمعُ الصيغةُ الستاندالية المشاعرَ الثلاثةَ وتتناولُها بعيداً عن أيّ غرضٍ محدّدٍ وتربطها بتلك الحاجةِ الماسّة إلى المحاكاةِ التي استحوذَتْ على القرن التاسع عشر بأكمله، على حدّ قول هذا الروائيّ. ويؤكّدُ شيلر من جهته، وعلى غرار نيتشه (Nietzsche) ـ الذي يُقِرُّ بأنّه مَدينٌ بالكثير لستاندال ـ، أنّ الروحَ الرومنسيةَ مُشْبَعَةٌ بـ «الحقد». ولا يقول ستاندال غير ذلك، لكنّه يبحثُ عن مصدرِ هذا السُّمّ الروحيّ في محاكاتنا الشغِفَةِ لأفرادٍ هم في الحقيقةِ أندادٌ لنا لكنّنا نُلبِسُهم حِلّةً اعتباطيةً من السحرِ والهيبة. وإنْ كانتِ المشاعرُ **الحديثةُ** مزدهرةً فليس لأنّ «الطباعَ الحسودة» و«الأمزجةَ الغيّارة» تضاعفتْ بصورةٍ مقلقةٍ وغامضة، بل لأنّ الوساطةَ **الداخلية** تنتصرُ في زمنٍ تزولُ فيه، شيئاً فشيئاً، الفوارقُ بين البشر.

وحدهم الروائيون يكشفون عن الطبيعة المُحاكيةِ للرغبة. ومن الصعب، في أيامنا هذه، ملاحظة هذه الطبيعة لأنّ المُحاكاةَ الأكثر حماساً تُقابَلُ بأشدّ حالاتِ الإنكار. لقد كان دون كيشوت يُعلِنُ نفسَه

من مُريدي أماديس، كما كان كتّابُ عصره يعلنون أنفسَهم من مريدي القدماء. أمّا الرومنسيُّ المغرورُ فلا يريدُ أنْ يكونَ من مريدي أحد، وهو يظنُّ نفسَه **أصيلاً** إلى أبعد حدّ، إذ صارتِ العفويةُ في القرن التاسع عشر عقيدةً أطاحت بالمحاكاة. لكنّ ستاندال يريدُنا ألاّ ننخدعَ، فخلفَ النزعاتِ الفردانية التي يُبَشّرون بها يختبئُ شكلٌ جديدٌ من التقليد. فالإحساسُ الرومنسيّ بالقَرَفِ وكراهيةُ المجتمع والحنينُ إلى الصحراء، كما ذهنيةُ القطيعِ، تُغطّي في أغلبِ الأحيان شاغلاً مَرَضيّاً يتعلّقُ بالآخَر.

يستعينُ المغرورُ الستاندالي غالباً، لإخفاء الدورِ الأساسيّ الذي يؤدّيه **الآخَرُ** في رغباته، بالأفكارِ المبتذلةِ للأيديولوجيا السائدة. إذ لا يرى ستاندال، خلفَ الوَرَع والغَيرية المتكلّفةِ **والالتزام** المنافق لكبار سيّدات عام 1830، الاندفاعَ النبيلَ لإنسانٍ مستعدٍّ حقّاً لبذلِ نفسه، بل يرى ملاذاً قلقاً لغرورٍ في حالةِ ميؤوسٍ منها، وحركةَ نحو الخارج لـ «أنا» عاجزٍ عن الرغبةِ من تلقاءِ نفسه. إنّ الروائيَّ يتركُ شخصياتِه تتصرّفُ وتتحدّثُ، وإذ به يُلَمّحُ كاشفاً عن الوسيط، مُعيداً خِفيةً الهرميةَ الحقّةَ للرغبة ومدّعياً، في الوقت نفسه، إعطاء المصداقية للحججِ الباطلةِ التي تتذرّعُ بها شخصيتُه لترويج الهرميةِ المعاكسة. هنا يكمنُ واحدٌ من الأساليب الثابتةِ للسخرية الستاندالية.

يريدُ الرومنسيّ المغرور دائماً إقناعَ نفسِه بأنّ رغبتَه هي من طبيعةِ الأشياء، أو أنها، والأمران سواء، تصدرُ عن ذاتيةٍ هادئةٍ وابتداعٌ **من عَدَم** (*Ex nihilo*) لـ «أنا» شبه إلهية. فالرغبةُ انطلاقاً من الغرضِ تُعادلُ الرغبةَ انطلاقاً من الذات: والأمرُ لا يتعلّقُ إطلاقاً بالرغبة انطلاقاً من **الآخر**. وبالتالي ينضمُّ الرأيُ المُسبَقُ الموضوعيّ إلى الذاتيّ وتتجذّرُ هذه الازدواجيةُ في الصورة التي نرسمُها جميعاً لرغباتنا الخاصّة. فتتعارضُ ظاهرياً النزعاتُ الذاتيةُ والموضوعيةُ والرومنسيةُ والواقعيةُ والفردانيةُ (Individualisme) والعلموية

(Scientisme) والمثاليةُ (Idéalisme) والوضعيةُ (Positivisme) لكنّها تتفقُ، في السرّ، على إخفاءِ وجود الوسيط. فما هذه العقائدُ جميعاً إلاّ ترجمةٌ جماليةٌ أو فلسفية لرؤى للعالَم خاصّةٍ بالوساطة الداخلية، وهي تتصلُ كلُّها، بصورةٍ مباشرةٍ إلى حدٍّ ما، بتلك الكذبة المتمثّلةِ في الرغبة العفوية، كما تدافعُ جميعُها عن وهم الاستقلاليةِ التي يتمسّكُ بها الإنسانُ الحديثُ بقوّة.

إنّ هذا الوهمَ تحديداً هو ما لم تتوصّلُ الروايةُ الفَذّةُ إلى زعزعته بالرغم من التنديدِ به دون كللٍ أو مللٍ. إذ يكشفُ سرفانتس وفلوبير وستاندال، وبخلافِ كتّاب النزعة الرومنسية أو الرومنسية الجديدة، عن حقيقةِ هذه الرغبةِ في أعمالهم الروائية العظيمة. غير أنّ هذه الحقيقةَ تبقى مخفيةً حتى عند الكشف عنها. فالقارئ، المقتنعُ بعفويته الذاتية، يُسْقِطُ على العمل الأدبيّ المعاني نفسَها التي يُسقِطُها على العالم، إذ يغصُّ القرنُ التاسع عشر، الذي لم يفهمْ شيئاً من سرفانتس، بالثناء على «أصالة» بطله، فالقارئُ الرومنسيّ، وبتفسيرٍ خاطئٍ للمعنى ينمُّ في الواقع عن حقيقةٍ ساميةٍ، يتقمّصُ شخصيةَ دون كيشوت، النموذج الأمثل للمُقلِّد، ويجعلُ منه **الفردَ ـ النموذج**.

لا غرابةَ إذن في كون مصطلح **روائي** يعكسُ على الدوام، وبسبب غموضِه، جهلَنا الحاليّ بكلّ الوساطات. فالمصطلحُ يُشيرُ إلى روايات الفروسية ويشيرُ إلى **دون كيشوت**، وبالتالي يمكنُ أنْ يكونَ مرادفاً لرومنسيّ كما يمكنُ أنْ يدلّ على إفلاس الادّعاءات الرومنسية. وبالتالي سنخصّصُ منذ الآن مصطلح **رومنسي** للإشارة إلى الأعمال التي تعكسُ حضورَ الوسيطِ دون أنْ تكشفَ عنه، ومصطلح **روائي** للإشارة إلى الأعمالِ التي تكشفُ عن هذا الحضورِ نفسه. ونكرّسُ الكتابَ الذي بين أيدينا إلى هذه الأعمالِ الأخيرة بشكلٍ أساسيّ.



إنّ سحرَ الوسيطِ وهيبتَه ينتقلان إلى الغرضِ المرغوب ويُضفيان عليه قيمةً وهمية. فالرغبةُ التي تتمثَّلُ بهيئةِ مثلّثٍ هي الرغبةُ التي تُجَمِّلُ (Transfigure) وجه غرضها، والأدبُ **الرومنسيّ** لا يتنكّرُ لهذا التحوّل (Métamorphose)، بل على العكس يستغلّه ويعتزُّ به لكنّه لا يكشفُ إطلاقاً عن آليتِه الحقيقية. فالوهمُ كائنٌ حيّ يتطلّبُ إنجابُه عنصراً ذكَرياً وآخرَ أنثوياً، وخيالُ الشاعرِ هو الأنثى ويبقى عاقراً طالما لم يُخصبْه الوسيط. والروائيُّ وحده القادرُ على وصفِ هذه الولادةِ الحقيقيةِ للوهم الذي ترى الرومنسيةُ دائماً أنّ المسؤولَ عنه هو شخصٌ منفردٌ. فالرومنسيّ يُدافعُ عن «تناسلٍ عذريّ» للخيال ويرفضُ، وهو الذي ينزعُ دوماً إلى الاستقلاليةِ، الخضوعَ لآلهتِه الخاصّة. وما الشاعريون من أصحابِ نزعةِ الأنانة(*) (Solipsistes) الذين يتوالَونَ منذ قرنٍ ونصف إلاّ تعبيرٌ عن هذا الرفض.

يُهنّئ النقّادُ الرومنسيون دون كيشوت على تصوّرِ قَصْعَةِ حلاقةٍ متواضعةٍ خوذةَ ممبران (Mambrin)، لكنْ يجبُ أنْ نُضيفَ أنّه لم يكن ليوجَدَ الوهمُ لولا محاكاةِ دون كيشوت لأماديس، ولم تكنْ إيما بوفاري لتعتبر رودولف فارسَ أحلامِها لولا محاكاتها للبطلات الرومنسيات. فعالمُ «الحسد» و«الغيرة» و«الكراهية العاجزة» الباريسيّ خدّاعٌ ومرغوبٌ فيه، مَثَلَه كَمَثَلِ خوذة ممبران، إذ تدورُ كافّةُ الرغباتِ حولَ أشياءَ مجرَّدَةٍ، فهي، كما يقول ستاندال، «رغباتٌ في الذهن». فالأفراحُ، وبخاصّةِ الأتراحُ، لا تتجذّرُ في الأشياء بل هي «روحية»، لكن بمعنًى أدنى للكلمة سنوضحه. فمن الوسيط، وهو شمسٌ

(*) الأنانة: هي «مذهبٌ من يعتقدُ أنّ الأنا وحده هو الموجود الحقيقيّ، وأنّ الإدراكَ لا يتناول سوى التصوّرات الشخصية، بحيث يتعذّرُ قيام الدليل على وجود شيءٍ آخرَ غير الأنا المُفكّر». انظر: عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية، فرنسي ـ عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994).

اصطناعيةٌ بحقّ، يهبطُ شعاعٌ غامضٌ يجعلُ الغرضَ المرغوب يلمعُ لمعاناً خدّاعاً. ويرمي الفنُّ الستانداليّ برمّته إلى إقناعنا بأنّ قِيَمَ الغرورِ والنُبْلِ والمالِ والسلطةِ والسُمعةِ ظاهريةٌ وحسب...

يُتيحُ هذا الطابعُ المُجرَّدُ تقريبَ رغبةِ الغرور من رغبة دون كيشوت. ومع أنّ الوهمَ ليس هو نفسُه في الحالتين إلاّ أنّه موجود، فالرغبةُ تُحيطُ البطلَ بعالمٍ كعالمِ الأحلام تُسقِطُه عليه. ولا يفلتُ البطلُ، في الحالتين، من قبضةِ أوهامه إلاّ في سَكْرَةِ الموت. وإنْ كان جوليان يبدو لنا أصفى ذهناً من دون كيشوت، فلأنّ الذين يُحيطون به، باستثناء السيّدة دو رينال، مفتونون أكثر منه.

لقد لَفَت تحوُّلُ الغرضِ المرغوب انتباهَ ستاندال قبل المرحلة الروائية، إذ يعطينا في كتابه **عن الحبّ** (*De L'Amour*) وصفاً مشهوراً لهذا الأمر يقومُ على صورةِ الترصيع(*) (La Cristallisation) ويبدو الإسهابُ الروائيّ اللاحقُ أميناً لأيديولوجيا عام 1822، ومع ذلك فهو يبتعدُ عنها في نقطةٍ جوهرية. فالترصيعُ، بحسب التحليلات السابقة، ثَمَرَةُ الغرور، لكنّ ستاندال لا يُقَدِّمُ لنا في كتابه **عن الحبّ** هذه

(*) لفهم المقصود من اللفظ الفرنسيّ (Cristallisation) عدنا إلى كتاب ستاندال المذكور في طبعةٍ تعود إلى عام 1857 (لا طبعته الأولى عام 1822) فوجدنا تعريفه التالي لهذه الظاهرة: «Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections»,

«ما أطلِقُ عليه اسم الترصيع هو تلك العملية الذهنية التي تكتشفُ في كلِّ ما تراه العينُ مزايا جديدةً للمحبوب». انظر: Stendhal, *De L'Amour*..., préfaces et frag. inéd. (Paris: Calmann-Lévy, 1887), p. 5.

أما عن اختيار هذا اللفظ في اللغة الفرنسية (وهو يعني حرفياً «التبلْوُر») فيقول ستاندال في الصفحة نفسها: «يرمي الناسُ في أعماق مناجم الملح المهجورة في سالزبورغ غصنَ شجرةٍ عرّاهُ الشتاءُ من أوراقه ثمّ يعودون بعد شهرين أو ثلاثة فيتشلوه مغطىً ببلّوراتٍ لامعةٍ (...) لدرجة أنه يتعذّرُ التعرُّفُ على الغصن الأصليّ».

الظاهرة تحت سلطة الغرور بل تحت سلطة **الشَّغف** (*Passion*).

إنّ **الشغَف** عند ستاندال هو نقيضُ الغرورِ، وفابريس ديل دونغو(*) (Fabrice Del Dongo) يُجَسِّدُ الإنسانَ الشَّغِف الذي يتميّزُ باستقلاليته العاطفيةِ وبعفويةِ رغباته ولامبالاته المُطْلقة بـ **الآخرين**. فالشَّغفُ يستمدُّ قوّةَ رغبتِه من ذاته لا من الآخرين.

فهلْ أخطأنا التقديرَ؟ وهل يصحبُ الترصيعُ الشغَفَ الأصيلَ؟ يدحضُ جميعُ كبارِ العشّاق الستاندالِيين وجهةَ النظر هذه. فالحبُّ الحقيقيّ، كحبِّ فابريس لكليليا (Clélia)، والحبُّ الذي يعرفه جوليان أخيراً مع السيّدة دو رينال، لا يُجَمِّلُ. والصفاتُ التي يكتشفُها هذا الحبُّ في المحبوب والسعادةُ التي يترقّبُها منه ليست وهماً. ويصحبُ الحبَّ ـ الشغَفَ دوماً التقديرُ (Estime)، بمعناه الكورنيليّ (Cornélien)، ويقومُ على انسجامٍ تامٍّ بين العقلِ والإرادةِ والحساسية. فالسيّدة دو رينال الحقيقيةُ هيَ تلك التي يرغبُ فيها جوليان، وماتيلد الحقيقيةُ هي تلك التي لا يرغبُ فيها. ويتعلّقُ الأمرُ في الحالة الأولى بالشَّغفِ وفي الثانية بالغرور. وبالتالي فالغرورُ هو الذي يُحوّلُ موضوعَ رغبته.

إنّ الاختلافَ بين الدراسةِ التي تعودُ إلى عام 1822 والروائعِ الروائيةِ جذريٌّ، لكنّه لا يُلاحَظُ دائماً بسهولةٍ لأنّ التمييزَ بين الشَّغفِ والغرورِ موجودٌ في الحالتين، إذ يصفُ ستاندال في كتابه **في الحبّ** الآثارَ الذاتيةَ لمثلّثِ الرغبةِ، لكنّه يعزوها للرغبة العفوية. فمعيارُ الرغبةِ العفويةِ الحقيقيّ هو شدّةُ (Intensité) هذه الرغبة، وأشدُّ

(*) بطل رواية *La Chartreuse de Parme* (دير بارما) لستاندال. انظر: Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, collection des grands romans littéraires (Paris: Société d'éd. française et étrangère, [1839]).

الرغبات هي الرغباتُ الشغوفة. أما رغباتُ الغرور فهي انعكاسٌ باهتٌ للرغباتِ الأصيلة، وبالتالي فإنّ رغبات **الآخرين** هي التي تتعلّقُ دائماً بهذا الغرور، لأننا نشعرُ جميعاً بأننا نرغبُ بشدّةٍ أكبر من **الآخرين**. ويُفيدُ التمييزُ بين الشَّغف والغرور تبرئةَ ستاندال ـ وقارئه ـ من تهمةِ الغرور. فالوسيطُ يبقى متوارياً في اللحظة التي يحملُ فيها الكشفُ عنه أهميةً كبيرةً في حياة المؤلّف نفسه، ومن هنا علينا وصفَ وجهةِ نظره عام 1822 بالرومنسية. وتبقى جَدليةُ الشغف ـ الغرور «فردانيةً»، وهي تُذكّرُ إلى حدٍّ ما بجدلية الأنا الطبيعيّ والأنا الاجتماعيّ الجيْدية(*) في رواية **اللاأخلاقي** (*L'Immoraliste*).

إنّ ستاندال الذي يتحدّثُ عنه النقّاد، وبخاصّةٍ بول فاليري (Paul Valéry) في تصديره لرواية ستاندال **لوسيان لوين**(**) (*Lucien Leuwen*)، هو دائماً تقريباً ستاندال «الجيْديّ» في أيام شبابه. ونحن نفهمُ كيف أنّ هذا الأخير كانَ رائجاً في الفترة التي شهدتْ انتشاراً واسعاً لأخلاقيات الرغبةِ التي كان رائدها. إذ يقترحُ علينا ستاندال الأوّل هذا، الذي ذاعَ صيتُه في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، تضاداً بين الإنسان العفويّ الذي يرغبُ بشدّةٍ، وشبه الإنسان الذي يرغبُ بفتورٍ مقلّداً **الآخرين**.

ويمكننا التأكيدُ، استناداً إلى كتاب **وقائع إيطالية**(***) (*Chroniques italiennes*) وإلى بعض العبارات المأخوذة من أعمالِ

(*) نسبةً إلى الكاتب الفرنسيّ أندريه جيد (André Gide) (1869 ـ 1951).

(**) رواية غير مكتملة لستاندال كتبها بين 1834 و1835 وصدرت بعد وفاته للمرة الأولى عام 1855 تحت عنوان آخر، ثم أعيدت طباعتها عام 1894 وعام 1927.

(***) مجموعة قصصية صدرت عام 1855 بعد وفاة ستاندال وتتضمن قصصاً تعود إلى فتراتٍ مختلفة بين 1829 و1839 ونُشر بعضها في مجلاتٍ متنوّعة وفيها يظهر ولعُ الكاتب بموضوع الشغف واهتمامه الكبير بالتحليل الذي يطبع كلّ أعماله.

ذات طابع ذاتيّ حميم، أنّ التعارضَ بين الغرور والشغف قد احتفظ بمعناهُ الأصليّ هذا في كتابات مرحلة النضج عند ستاندال. لكنّ **وقائع إيطالية** والكتاباتِ الذاتيةَ الحميمةَ لا تنتمي إلى نسَقِ الأعمالِ الروائية الكبرى. وإذا ما أمعنّا النظرَ في هذه الأخيرة نستنتجُ، دون صعوبةٍ تُذكَرُ، أنّ الغرورَ فيها يُصبحُ، في آنٍ معاً، الرغبةَ التي تُجمِلُ والرغبةَ الشديدةَ.

لا يتوافقُ التعارضُ بين الغرور والشغف على الإطلاق، حتى في نصوصِ مرحلة الشبابِ، مع التعارض الجيديّ (Gidien) بين الأنا الاجتماعيّ والأنا الطبيعيّ كما يُمثّلهُ، على سبيل المثال، التباينُ بين شخصيتَي فلوريسوار (Fleurissoire) ولافكاديو (Lafcadio) في رواية **أقبية الفاتيكان**[*] (*Les Caves du Vatican*). ولقد سبقَ لستاندال أنْ أكّدَ في كتابه **عن الحبّ** أنّ «الغرورَ يُولّدُ انفعالاتٍ»، وبالتالي فهو لا يخفي تماماً على نفسه القدرةَ الهائلةَ للرغبةِ المُقلّدَة. كما أنه كانَ في بداية التطوّر الذي سيقودُه بكلّ بساطةٍ إلى قلبِ الهرميةِ البَدئيةِ رأساً على عقب. فكلّما تقدّمنا في تتبّع أعماله كلّما لاحظنا انتقالَ قوّةِ الرغبةِ باتجاه الغرور. فالغرورُ هو ما يجعلُ جوليان يتعذّبُ حين تفلتُ منه ماتيلد، وهذا العذاب أصعبُ عذابٍ عرفه في حياته. إنّ كافّةَ رغبات جوليان الشديدة هي رغباتٌ وَفقَ **الآخر**، ومثلُثُ طموحِه يقتاتُ من كُرهه للأشخاص الموجودين. وتتوجّه خواطرُ هذا العاشق الأخيرةُ، ما أنْ تطأ قدماهُ درجات السلّم[**]، إلى الأزواج والآباء والخُطّاب، أي إلى المنافسين لا إلى المرأة التي تنتظرُهُ على الشرفةِ

(*) رواية لأندريه جيد صدرت عام 1914 وهي رواية ساخرة، تتداخلُ فيها الشخصيات والأحداث بأسلوبٍ هزليّ، أثارت استنكار الأوساط الكاثوليكية عند ظهورها.

(**) وهو يصعد إلى المقصلة لتنفيذ حكم الإعدام فيه.

إطلاقاً. كما ينتهي التطوُّرُ الذي يجعلُ من الغرورِ الرغبةَ الأشدّ مع سانفان (Sansfin) المدهش في رواية **لاميل**(*) (*Lamiel*)، فالغرورُ عند سانفان هو جنوحٌ مسعورٌ بحق.

أمّا الشغفُ فلا يبدأ في الروايات الهامّة إلاّ مع هذا **الصَمْتِ** الذي يتحدّثُ عنه ببلاغةٍ جان بريفو (Jean Prévost) في دراسته **الإبداع عند ستاندال**(**) (*La Création chez Stendhal*) ويكادُ هذا الشغفُ الصامتُ لا يكون رغبةً. إذ ما إنْ تكونُ هناك رغبةٌ، حتى عند الشخصياتِ الشغِفَة، يكونُ هناك وسيط. وبالتالي نقعُ من جديدٍ على مثلّثِ الرغبةِ حتى عند شخصياتٍ أقلّ فساداً وأقلّ تعقيداً من جوليان. فالتفكيرُ بالعقيد بوزان الصقلي (Busant de Sicile) يدفعُ جوليان سوريل إلى الشعور برغبةٍ غامضةٍ تجاه السيّدة دو شاستيلر (Mme de Chasteller)، برغبةٍ غير محدّدةٍ في الرغبة (Vague désir de désirer) كان يمكنُ أنْ يشعرَ بها تجاهَ أيّ امرأةٍ شابّةٍ أخرى تنتمي إلى الطبقة الارستقراطية في مدينة نانسي. كما تغارُ السيّدة دو رينال بالذات من إيليزا التي تغارُ بدورِها من المرأةِ المجهولة التي تعتقدُ أنّ جوليان يخفي رسماً لها في فراشه القشيّ. وبالتالي فإنّ الطرفَ الثالثَ حاضرٌ دوماً عند ولادة الرغبة.

يجبُ الاعترافُ بواقع الحال: وهو أنّه لا توجدُ في أعمالِ ستاندال الأخيرة رغبةٌ عفوية. فكلّ تحليلِ «نفسيّ» هو تحليلٌ للغرور، أي كشفٌ عن مثلّثِ الرغبة. ويعقبُ الشغفُ هذا الجنونَ عند أفضل

(*) رواية غير مكتملة لستاندال صدرت عام 1889 أي بعد موته (1842) بسنواتٍ طويلة. سانفان هو اسم الطبيب المغرم بالفتاة الريفية الجميلة لاميل.

(**) Jean Prévost, *La Création chez Stendhal: Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, préf. de Henri Martineau (Paris: Mercure de France, 1951), et ([Paris]: Gallimard, 1974), collection idées; 324. Littérature.

أبطال ستاندال ويختلطُ مع سكينةِ القممِ التي يبلغُها هؤلاء في اللحظات الأخيرةِ قبل الموت. فيتعارضُ هدوءُ الاحتضارِ في رواية **الأحمر والأسود** مع الاضطرابِ السقيم للفترة السابقة. كما ينعمُ فابريس وكليليا براحةٍ سعيدةٍ في برجِ فارنيس(*) هي أعلى من الرغبات والغرور التي تتهدّدهما دون أنْ تنالَ منهما.

فَلِمَ يستمرُّ ستاندال بالحديثِ عن **الشَّغف** حين تذهبُ الرغبةُ؟ ربّما لأنّ لحظاتِ النشوةِ الروحية (Extase) هذه هي دوماً ثمرةُ وساطةٍ أنثوية، إذ يمكنُ للمرأةِ عند ستاندال أنْ تُصبحَ وسيطَ سلامٍ وسكينةٍ بعد أنْ كانتْ وسيطَ الرغبةِ والقلقِ والغرور. وكما هي الحال عند نرفال(**) (Nerval)، لا يتعلّقُ الأمرُ بتعارضٍ بين نَمَطين من النساء، بل بوظيفتَين متناقضتَين يضطلعُ بهما العنصرُ الأنثويّ في حياة الروائيّ وفي إبداعه الروائيّ.

لا ينفصلُ العبورُ من الغرور إلى الشغف، في الأعمال الكبرى، عن السعادة الجماليةِ، فَلذّةُ الإبداع هي التي تنتصرُ على الرغبة وعلى القلق. ويتمُّ هذا العبورُ دوماً تحت تأثيرِ ماتيلد المتوفّاة وما يبدو وكأنّه شفاعتها (Intercession). إذ لا يمكنُ فهمُ الشغف الستاندالي ما لم نطرحْ مسائلَ الإبداع الجماليّ، فالروائيُّ مَدينٌ بلحظاتِ السعادةِ هذه لِتجلّي مثلّثِ الرغبةِ التامّ والكامل، أي لانعتاقه الشخصيّ. وإنه لتعويضٌ رفيعٌ للروائيّ، فالشغفُ يكادُ لا ينتمي إلى الرواية، بل يفلتُ بتدخُّلٍ خارجيّ من عالمٍ روائيٍّ يعبثُ به الغرورُ والرغبة.



(*) في رواية **دير بارما** (*La Chartreuse de Parme*) يُلقى فابريس في زنزانة تقع في برج فارنيز وهو قسم من قلعةٍ حصينة تستخدم كسجن حيث يلتقي بابنة حاكم السجن واسمها كليليا فيولد حبٌّ عنيفٌ بينهما وتساعده على الهرب.

(**) جيرار دو نرفال (1808-1855): شاعر وروائي فرنسي.

إنّ تجميلَ الغرضِ المرغوبِ هو الذي يُحَدِّدُ وحدة الوساطةِ الخارجية والوساطة الداخلية. فخيالُ البطلِ أمُّ الوهم، لكنْ يحتاجُ الأمرُ إلى أب لهذا الولدِ، وهذا الأبُ هو الوسيط. ونشهدُ في أعمال بروست(*) أيضاً مثلَ هذا الزواج وهذه الولادة. وستتيحُ لنا الصيغةُ الثلاثيةُ الكشفَ عن وحدةِ العبقريةِ الروائية التي لم يخشَ مرسيل بروست من تأكيدِها. كما تُشَجّعُ فكرةُ الوساطة المقابلاتِ عند مستوًى لا ينتمي إلى النقد «المبتذل» (La Critique de genre)، فتُضيءُ الأعمال بعضها ببعض وتفهمُها دون تقويضها وتضمُّها إلى بعضها البعض دون أنْ تتجاهلَ تميُّزها الذي لا يُختزَل.

تلفتُ أوجهُ الشبهِ بين الغرور الستانداليّ والرغبة البروستية انتباهَ أقلّ القرّاء بصيرةً، وهي لا تلفتُ سوى اهتمام هذا الأخير، إذ يبدو أنّ التأمّلَ النقديّ لا ينطلقُ قطعاً من مثلِ هذا الحدْس الأوّليّ. كما يرى بعضُ المفسّرين المولعين بـ «الواقعية» أنّ التشابهَ أمرٌ بديهيّ: فالروايةُ صورةٌ لواقعٍ خارجٍ عن الروائيّ، وتلتقي الملاحظةُ بخلفيةٍ من الحقيقة النفسيةِ التي لا زمان لها ولا مكان. وعلى العكس من ذلك، يرى النقدُ ذو النزعة «الوجودية» (Existentialiste) أنّ «استقلالية» العالم الروائيّ عقيدةٌ لا يجبُ المسُّ بها، وبالتالي فمن المُعيبِ الإيحاءُ بوجودِ أيِّ نقطة تماسٍّ بين العالم الروائيّ والعالم الواقعيّ.

من الواضح، مع ذلك، أنّ سماتِ الغرور الستانداليّ تَظهَرُ من جديدٍ في الرغبة البروستية، مُشدَّداً عليها ومُعَزَّزةً، وأنّ تحوُّلَ الغرض المرغوب أكثر عمقاً هنا منه هناك، والغيرةُ والحسدُ أكثر تكراراً

(*) مرسيل بروست (1871-1922): كاتبٌ فرنسيّ صاحب مجموعة روايات البحث عن الزمن المفقود وغيرها.

وجِدَّةً. ولا نبالغُ إذ نقولُ إنّ الحبَّ يخضعُ للغيرةِ، أي لحضور المنافس، عند جميع شخصيات **البحث عن الزمن المفقود** (*La Recherche du temps perdu*). وبالتالي فإنّ الدَورَ المتميّزَ الذي يؤدّيه الوسيطُ، في ولادةِ الرغبة، أوضحُ من أيّ وقتٍ مضى. إذ يُحَدّدُ ساردُ البروستيّ، في كلّ لحظةٍ، وبلغةٍ واضحةٍ بِنيةً ثلاثيةً، بينما نجدُها مُضمَرةً في معظم الأحيان في رواية **الأحمر والأسود** (*Le Rouge et le noir*):

«إنّ منافسَنا السعيدَ في الحبّ، أو لِنَقُلْ عدوَّنا، هو المُحسنُ إلينا. فهو يُضفي على مخلوقٍ لم يكُنْ يُثيرُ فينا إلاّ مجرّد رغبةٍ جسديةٍ مبتذلةٍ قيمةً هائلةً، لكننا نراهُ هو من خلالها. لكنْ ماذا لو لم يكنْ هناك منافسون، أو لو لم نكنْ نتخيّلُ وجودَ منافسين. . . إذ ليس من الضروريّ أنْ يكونوا موجودين حقيقةً».

ليست البنيةُ الثلاثيةُ أقلَّ وضوحاً في تَحَذْلُق(*) عالم الطبقة العليا منه في الحبّ ـ الغيرة، فالمُتَحذْلِقُ مقلّدٌ هو الآخر، إذ يقلّدُ تقليداً أعمى إنساناً يحسدُه على أصلِه النبيل أو ثروتِه أو **أناقته** (Son chic). ويُمكنُ تعريفُ التَّحَذْلُق البروستيّ كشكلٍ هزليّ من الغرور الستاندالّي، كما يمكنُ تعريفُه كشكلٍ مبالغ فيه من النزعةِ البوفارية الفلوبيرية(**). ويصفُ جول غولتييه هذا العيبَ بـ «البوفارية المنتصرة»، ويكرّسُ له بحقٍّ مقطعاً من كتابه. فالمُتَحذْلِقُ لا يجرؤُ

(*) آثرنا استعمال «تَحَذْلُق» مقابل Snobisme و«مُتحذْلِق» مقابل Snob، واللفظان يحيلان على فكرة ادّعاء المرء أكثر مما عنده من الحذق وعلى التكيّس والتظرّف والتصنّع وادّعاء العلم والمعرفة (انظر **المنجد** مادّة «حذلق» ودلالاتها) وهو معنىً قريبٌ من تعريف القواميس الفرنسية لهذا المفهوم الذي يحيلُ في الثقافة الفرنسية على تقليد المرء الأعمى لسلوك وطبائع وأذواق المنتمين إلى الطبقة المسمّاة بالراقية.

(**) يمكن تلخيص النزعة البوفارية بأنها تصوّرُ المرء نفسه على غير ما هي عليه.

على الاعتمادِ على حكمِه الشخصيّ، وهو لا يرغبُ إلاّ في ما يرغبُ فيه الآخرون، فهو لهذا السبب عبدٌ لذوقِ عصره.

إنها المرّةُ الأولى التي نصادفُ فيها لفظاً من اللغة الدارجة، أي **التّحَذْلُق** (*Snobisme*)، لا يُشَوّهُ حقيقةَ مثلّث الرغبة، إذ يكفي أن نقولَ عن رغبةٍ ما إنّها **مُتحذلِقةٌ** لِنُشدِّدَ على سِمَةِ التقليد فيها، فالوسيطُ لم يَعُدْ متوارياً، والغرضُ المرغوبُ نُحّيَ إلى المرتبة الثانية، لأنّ التّحذْلُق لا يُحيلُ، كحال الغيرةِ مثلاً، على صنفٍ معيّنٍ من الرغبات، فقد يكونُ المرءُ مُتحذْلِقاً في التذوّقِ الجماليّ وفي الحياةِ الفكرية وفي اللباس والأكل ... إلخ. وأنْ يكونَ المرءُ مُتحذْلِقاً في الحبّ يعني أنْ يَقِفَ نفسَه للغيرة. فالحبُّ البروستيّ والغيرةُ يُشكّلانِ إذن وحدةً لا تنفصمُ عُراها، ويكفي توسيعُ معنى هذا اللفظِ أكثر من المعتاد بقليلٍ لتظهرَ فيه وحدةُ الرغبةِ البروستية. إنّ محاكاةَ الرغبة في مجموعة روايات **البحث عن الزمن المفقود** تبلغُ حدّاً يجعلنا ننعتُ الشخصيات بالغيرة أو التّحذلُقِ بحسب الوسيط، إنْ كانَ عاشقاً أم متحذلقاً. ويتيحُ لنا مفهومُ مثلّثِ الرغبةِ الدخولَ إلى عالم بروست المُفَصَّل، أي إلى نقطة التقاءِ الحبّ ـ الغيرة بالتّحذْلُق. ويؤكّدُ بروست باستمرارِ التكافؤ بين هذين «العَيْبين». إذ يقول: «إنّ العالم مجرّدُ انعكاسٍ لما يحدثُ في الحبّ». وهذا مثالٌ على تلك «القوانين النفسية» التي يُحيلُ عليها الروائيّ طوال الوقت والتي لم يُوَفَّقْ دائماً في صياغتها بوضوح كافٍ. غير أنّ معظمَ النقّاد لا يأبهون بتلك القوانين وينسبونها إلى نظَرياتٍ نفسيةٍ قديمةٍ أثّرَتْ في بروست. كما يظنّونَ أنّ جوهرَ العبقرية الروائيةِ بعيدٌ عن **القوانين** لأنّه مرتبطٌ **بالحرّية**. لكننا نعتقدُ أنّ النقّادَ مخطئون، فالقوانينُ البروستية لا يمكنُ فصلُها عن قوانينِ مثلّثِ الرغبة. وهي تُحدّدُ نمطاً جديداً من الوساطة الداخلية يظهرُ حينَ تتقلّصُ المسافةُ بين الوسيط والشخصِ الراغب

أكثرَ حتى مما رأيناهُ عند ستاندال.

قد يعترضُ البعضُ قائلاً إنّ ستاندال يحتفي بالشغفِ بينما يندّدُ به بروست. وهذا صحيح. لكنّ التعارضَ يتعلّقُ بالألفاظ وحدها، فبروست وستاندال يندّدان بالشيء نفسه وهو يحملُ عند الأوّل اسم الشغفِ ويحملُ عند الثاني اسم الغرور. وما يحتفي به بروست تحت اسم **الزمن المُستَعاد** (*Temps retrouvé*) لا يختلفُ تماماً عمّا يحتفي به أبطالُ بروست في وحدة السجون.

كثيراً ما تُخفي علينا الاختلافاتُ في الأسلوب الروائيّ القرابةَ الوثيقةَ في البنية بين الغرور الستانداليّ والرغبة البروستية. فستاندال هو، بشكلٍ دائم تقريباً، خارجٌ عن الرغبة التي يصفها. إنّه يُوضحُ بطريقةٍ ساخرةٍ ظواهرَ يُحيطُ بها القلقُ عند بروست. وليس هذا الاختلافُ في المنظورِ ثابتاً، فالعنصرُ المأساويّ البروستيّ لا ينفي حسَّ الفكاهة، بخاصّةٍ حين يتعلّقُ الأمر بشخصياتٍ ثانوية. كذلك الحال في ما يختصُّ بالعنصر الهزليّ الستانداليّ الذي يقتربُ أحياناً من المفجع. فيؤكّدُ لنا الروائيّ أنّ جوليان قد عانى وتألّمَ خلالَ شغفه العابرِ والمغرور بماتيلد أكثر من معاناته في أحلك أوقات طفولته.

ومع ذلك، يجبُ الاعترافُ بأنّ الصراعات النفسية هي أكثرُ حدّةً في أعمال بروست منها في أعمال ستاندال. ويعكسُ اختلافُ المنظور حالاتٍ من التعارض الجوهريّ لا نريد التقليلَ من أهمّيتها من أجل تأكيدِ وحدةٍ ميكانيكيةٍ ما في الأدب الروائيّ. بل إننا نريدُ، وعلى العكس من ذلك، التأكيد على حالات التباين التي من شأنها إبراز مقولتنا الأساسية، أي: هذه المسافة بين الوسيط والشخص الراغب التي تُضيءُ تغيّراتُها جوانبَ مختلفةً من الأعمال الروائية.

كلّما اقتربَ الوسيطُ من الشخص الراغب كلّما صعُب التفريقُ

بين إمكانات المتنافسين وتعذّر تجاوزُ العقبة التي يضعُها كلٌّ منهما في وجه الآخر. لا عجبَ إذن أنْ يكونَ الوجودُ (L'Existence) البروستيّ أكثرَ «سلبيةً» وأكثر إيلاماً من وجود الستانداليّ المغرور.



سيقولون لنا ما جدوى النقاط المشتركة بين غرور ستاندال وتَحذلُق بروست؟ أفلا يجبُ التوقّفُ عن الاهتمام بالأمور الدنيا والالتفاتُ دون تأخيرٍ إلى القمم الساطعةِ للأعمال الروائية العظيمة؟ أفلا يجبُ في الأعمال تجاوزُ المقاطع التي ربما لا تُشرّفُ الكاتب الكبير؟ أفلا يجبُ ذلك، لا سيما أنّ لدينا بروست آخر رائعاً و«أصيلاً» ولا يُثيرُ الريبةَ، بروست «الذاكرة العاطفية» (Mémoire affective) و«تقلّباتِ الهوى» (Intermittences du cœur)، أي بروست ذاك الذي يكونُ مُتوحّداً (Solitaire) وعميقاً عفوياً، بقدرِ ما يكونُ بروست الأوّلُ سطحيّاً ومُشتّتاً؟

لا شكّ أنّ فصْل الصالحِ عن الطالحِ، وخَصّ بروست الثاني باهتمام خاصٍّ لا يستحقّه الأوّلُ، أمرٌ شديدُ الغواية. لكنْ يجبُ معرفة ما تنطوي عليه مثلُ هذه الغواية، فهي تعني أنْ نُسقطَ على العمل الأدبيّ التميز الذي وضعه بروست بين شخصين جسّدهما هو بالذات على التوالي (Successivement)، هما المُتحذلق أوّلاً ثمّ الكاتبُ الكبير ثانياً، وبالتالي أنْ نقسمَ الروائيّ إلى كاتبين متزامنين ومتناقضين هما: المُتَحذلِقُ الذي لا قضيةَ له إلاّ التحذلُق، و«الكاتبُ الكبيرُ» الذي نعزو إليه الموضوعات التي نزعمُ أنها جديرةٌ به. لكنّ كلّ ذلك يُخالفُ الفكرةَ التي لدى مرسيل بروست نفسه عن عمله، إذ طالما أكّد وحدةَ **البحث عن الزمن المفقود**. ولكنْ لربّما أخطأ بروست وبالتالي علينا التحقُّق من أقواله.

لا يمكنُ التمييزُ بين مسألة وحدة هذه الرواية ومسألة وحدة الرغبة البروستية، على اعتبار أنّ رغباتِ السارد (Narrateur)، أو بالأحرى ذكريات هذه الرغبات، هي تقريباً كلُّ مادّةِ الرواية. إذ يوجدُ بروست أوّل وآخرَ ثانٍ حين تكونُ هناك رغبتان متميّزتان تماماً، لا بل متعارضتان. وهذا يعني أنّه لا بدّ من وجود رغبةٍ خطّيةٍ (Linéaire) شاعريةٍ وعفويةٍ إلى جانب الرغبةِ الفاسدة (Impur) والروائية التي نسردُ حكايتَها، أي إلى جانبِ مثلّثِ الرغبة الذي يُوَلِّدُ الغيرةَ والتّحذْلُق. وبالتالي لا بدّ، للقيام بفصلٍ نهائيّ بين بروست الصالح وبروست الطالح، بين بروست المتوحّد والشاعر وبروست الاجتماعيّ (Grégaire) والروائيّ، من إقامةِ الدليل على وجودِ رغبةٍ من دون وسيط.

وسيقولون لنا إنّ هذه الأقوالَ ليست بجديدة، إذ نسمعُ كثيراً عن رغبةٍ بروستية لا علاقةَ لها مع تلك التي تحدّثنا عنها قبل قليل. ولا تهدّدُ هذه الرغبةُ استقلاليةَ الفرد ولا تحتاجُ تقريباً إلى موضوعٍ ولا حتى إلى وسيط. وليس محاولاتُ وصفها أصيلةً، بل هي مأخوذةٌ من بعض منظّريّ المدرسة الرمزية (Symbolisme).

إنّ الذاتيةَ المتكبّرةَ للرمزية تنظرُ إلى العالم نظرةً شاردةً، ولا تجدُ فيه أبداً ما هو أثمنُ من نفسها، وبالتالي فهي تُفَضِّلُ نفسَها على العالمِ وتُعرِضُ عنه، لكنها لا تُعرِضُ عنه قبل أنْ تلحظَ شيئاً ما، إذ يدخلُ هذا الشيءُ إلى الوعي كما تدخلُ حبّةُ الرملِ داخلَ قوقعةِ المَحَارِ، وتأخذُ لؤلؤةٌ من الخيال بالتَشَكُّلِ حول ذرّةِ الواقع هذه. والخيالُ لا يستمدُّ قوّتَهُ إلاّ من الأنا وحده، ويبني القصورَ الرائعةَ للأنا الذي يسرحُ فيها ويمرحُ في سعادةٍ لا اسم لها، حتى يأتي يومٌ يلامسُ فيه الواقعُ الساحرُ الخدّاعُ البناءَ الهشَّ للحلمِ فيُقوّضُه.

هل هذا الوصفُ بروستيٌّ؟ يبدو أنّ العديدَ من النصوص يؤكّدُ

ذلك بصورةٍ ساطعة، إذ يجزمُ بروست أنّ كلَّ شيءٍ يتعلّقُ بالشخصِ الراغبِ، ولا يوجدُ شيءٌ في الغرض. كما يحدّثنا عن «باب الخيال الذهبيّ» وعن «باب التجربة الواطئ»، وكأنّ الأمرَ يتّصلُ بمعطياتٍ ذاتيةٍ مطلقة مستقلّةٍ عن كلّ جدليةٍ بين **الأنا والآخر**. وهكذا فإنّ عُزْفَ الرغبةِ «الرمزية» يستندُ إذن إلى حججٍ قوية.

يبقى لدينا، لِحُسنِ الحظّ، الرواية بحدّ ذاتها، لكنْ لا يخطرُ ببالِ أحدٍ أنْ يُسائِلَها، إذ يتناقلُ النقّادُ بحرصٍ العقيدةَ الذاتية (Dogme subjectiviste) دون التحقُّقِ منها. والحقُّ أنّ لديهم ضمانةُ الروائيّ نفسِه، وهي تبدو لهم هنا جديرةً بالثقة، وإنْ كانوا يستهينونَ بها حين يتعلّقُ الأمرُ بالقوانين «النفسية»، فهم يحترمون آراءَ بروست طالما كانت مرتبطةً بإحدى النزعات الفردانية (Individualismes) الحديثة: من رومنسية ورمزية ونيتشية (Nietzschéisme) وفاليرية(*) . . . إلخ. أمّا نحن فقد تبنّينا مقياساً مخالفاً، إذ نعتقدُ أنّ العبقريةَ **الروائية** تُنتزَعُ خلالَ الانتصارِ الصعبِ على تلك المواقفِ التي سنصفُها برمّتها **بالرومنسية**، لأنّ غايتَها، كما تبدو لنا، هي الإبقاءُ على وهم الرغبةِ العفوية والذاتيةِ ذات الاستقلاليةِ شبهِ الإلهية. ويتجاوزُ الروائيُّ ببطءٍ شديدٍ وبصعوبةٍ الإنسانَ الرومنسيَّ الذي كانه والذي يرفضُ الموت. ويتمُّ هذا التجاوزُ في الأعمالِ الروائية وحدِها لا في غيرِها، وبالتالي فمن الممكنِ ألاّ تعكسُ مفرداتُ الروائيّ المجرّدةُ، لا بل وحتى «أفكارُه»، هذا الأمرَ بشكلٍ دقيق.

سبقَ أنْ رأينا ستاندال يزرعُ في رواياته الكلماتِ ـ المفاتيح التي تستعملُ وسائلَ كثيرة: كالغرور والنَسخ والمحاكاة . . . ومع ذلك،

(*) نسبةً إلى الفيلسوف الألماني نيتشه (1844-1900) والكاتب الفرنسي بول فاليري (1871-1945).

فبعضُ هذه المفاتيح ليس في الأقفال، مما يستدعي القيامَ ببعض عملياتِ الاستبدال. والأخطاءُ ممكنةٌ أيضاً في حالة بروست، الذي يستعيرُ مفرداتِه النظريةَ من الأوساط الأدبيةِ في عصره، ربما لأنه لا يرتادُ هذه الأوساط.

مرّةً أخرى، يجبُ مقابلةُ النظريةِ الروائية بتطبيقها، فلقد لاحظنا أنّ الغرورَ ـ الثلاثيّ الأطراف ـ يُتيحُ الدخولَ بعمقٍ إلى جوهرِ رواية **الأحمر والأسود**. وسنرى كيف أنّ الرغبةَ «الرمزية» ـ الخطّية (Linéaire) عند بروست تمرُّ مرورَ الكرام على هذا الجوهرِ نفسِه. ولا بدّ للبرهانِ لكي يكونَ قاطعاً من أنْ يدور حولَ رغبةٍ تختلفُ قدرَ الإمكان عن رغباتِ الأوساطِ الراقية أو الرغباتِ الغرامية التي سبقَ أنْ لاحظنا أنها ثلاثية الأطراف.

فما هي الرغباتُ البروستية التي يبدو أنها تُقدّمُ أفضلَ الضماناتِ الممكنةِ بشأن عفويتها؟

سيقولون لنا بالتأكيد إنها رغباتُ الطفل ورغباتُ الفنّان. فلْنَخْترْ إذن رغبةً هي في آنٍ معاً رغبةٌ فنّيةٌ ورغبةٌ طفولية.

يُبدي الساردُ رغبةً شديدةً في حضور عرضٍ مسرحيّ للممثّلة لابيرما (La Berma)، وتبدو المنافعُ الروحيةُ التي ينوي استخلاصَها من العرض ذات طابعٍ مُقدّسٍ (Sacramentel). وهكذا يقوم الخيالُ بعمله ويُجَمِّلُ (Transfigure) الغرضَ المرغوبَ.

لكنْ أين هو الغرضُ المرغوبُ هذا؟ وما هي حبّةُ الرمل التي انتهكتْ وحدةَ المحارة ـ الضمير؟

إنّها ليست لابيرما، لأنّ الساردَ لم يرَها قطّ، وهي ليست ذكرى عروضٍ مسرحيةٍ ماضيةٍ، فالطفلُ ليست لديه أيّ تجربةٍ في العرض المسرحيّ، كما أنه يُكوّنُ فكرةً خياليةً عن الواقعِ الماديّ للمسرح.

إننا لا نقعُ على أيّ موضوعٍ للرغبة لأنّه غيرُ موجود.

فهل الرمزيون أناسٌ على درجةٍ كبيرةٍ من الحياء؟ أيجبُ إنكارُ دورِ موضوعِ اللذّة بشكلٍ كاملٍ وإعلانُ استقلالية الرغبة التامّة؟

إنّ مثلَ هذه النتيجة ستُعجِبُ أصحابَ نزعة الأنانة. لكنْ من سوء الحظّ أنّ السارد لم **يختلق** لابيرما، فالممثّلةُ حقيقيةٌ بالفعل، وهي موجودةٌ في مكانٍ آخر غير الأنا الراغبِ فيها. وهكذا فإننا لا نستطيعُ الاستغناء عن نقطةِ تماسٍ مع العالم الخارجيّ، إلاّ أنّ الغرضَ المرغوبَ ليس ما يضمنُ هذا التماسّ بل هو وعيٌ آخر، فهناك طرفٌ ثالثٌ هو الذي يحدّدُ للسارد الغرضَ الذي سيرغبُ فيه بشغَف.

يعرفُ مرسيل أنّ بيرغوت(*) (Bergotte) مُعجَبٌ بالممثّلة الكبيرة، ويتمتّعُ بيرغوت في نظر مرسيل بسحرٍ وهيبةٍ شديدين، فأقلّ كلام للمعلّم يكتسبُ قوّة القانون عنده. وعائلةُ سوان (Swann) أشبهُ بكهنةٍ في دينٍ إلهُهُ بيرغوت، وهم يستقبلونه في بيتهم، وعن طريقهم ينتقلُ كلامُ الوحي إلى السارد.

وتتكرّرُ في الرواية البروستية العمليةُ الغريبةُ التي يصفُها الروائيون السابقون، إذ نشهدُ أعراساً روحيةً لا يمكنُ للخيال البتولِ إنجاب الأوهام من دونها، فكما هي الحال عند سرفانتس، يصحبُ الإيحاءَ الشفهيّ إيحاءٌ مكتوبٌ، إذ تطلبُ جيلبرت سوان من مرسيل قراءةَ كُتَيِّبٍ لبيرغوت حول شخصية فيدرا(**) (*Phèdre*) لراسين (Racine)، وهي تُعتبَرُ من بين أهمّ أدوار لابيرما: «... نُبْلٌ تشكيليّ

(*) من شخصيات **البحث عن الزمن المفقود**.

(**) في مأساة راسين (1639-1699) المعروفة التي تحمل اسم هذه الشخصية.

ومِسْحٌ (Cilice) مسيحيّ وشحوبةٌ جنسينية(*) (Jansćniste)، أميرةُ تريزين(**) (Trézène) وكليف(***) (Clèves) . . .» فيكونُ لهذه الكلماتِ الغامضةِ والشعرية وغيرِ المفهومة وقعٌ عظيمٌ على ذهن مرسيل.

وللنصّ المطبوعِ ميْزَةُ الإيحاءِ السحريّ الذي لا يَمَلُّ الروائيُّ من إعطاءِ الأمثلة عليه. فحين تُرسلُه أمُّه إلى الشانزيليزيه يجدُ الساردُ في البدايةِ أنّ هذه النزهاتِ مُملّةٌ للغاية، إذ لمْ يشِرْ عليه أيُّ وسيطٍ بشأن الشانزيليزيه:

«حبّذا لو وصَفَها بيرغوت في أحدِ كتبه، لكنتُ رغبتُ في رؤيتها بالتأكيد(****)، مِثْلُها مثلُ الأشياء الأخرى التي كانوا يضعون نسخةً منها في خيالي».

تعملُ قراءةُ يوميات (*Journal*) الأخوين غونكور (Les Goncourt)، في نهاية الرواية، على تجميلِ صورةِ صالون فيردوران (Verdurin) بطريقةٍ استذكاريةٍ (Rétrospectivement) في ذهنِ الساردِ، بعد أنْ كانَ يخلو من أيّ سحرٍ، لأنّ أحداً من الفنّانين لم يكن قد وصفه بعد:

«كنتُ عاجزاً عن رؤيةِ ما لم تُثِرْهُ الرغبةُ في نفسي بفعلِ قراءةِ ما. . . كم مرّةٍ ـ كنتُ أعرفُ ذلك وإنْ لم تُخبِرْني به تلك الصفحةُ

(*) من أتباع مذهب جنسينيوس المتعلّق بالنعمة الإلهية والجبرية (**المنجد في اللغة العربية المعاصرة**).

(**) مدينة قديمة في اليونان.

(***) قصر قديم مشهور في ألمانيا استعارت الكاتبة الفرنسية مدام دو لافاييت (Madame de La Fayette) (1634 ـ 1693) اسمه في روايتها المعروفة **أميرة كليف** (*La Princesse de Clèves*).

(****) الحديث هنا بالطبع عن جادّة الشانزيليزيه في باريس.

التي قرأتها للأخوين غونكور - وقفتُ عاجزاً عن الاهتمام بأشياء أو بأشخاصٍ ثمّ وجدتُ نفسي، وبعد أنْ يُقَدِّم أحدُ الفنانين إليّ صورةً عنها في خلوتي، على استعدادٍ لقطعِ مسافاتٍ كبيرةٍ والمجازفةِ بحياتي لرؤيتها من جديد».

يجبُ أيضاً إدراجُ تلك المُلصَقات الإعلانيةِ عن المسرح، التي يقرأُها الساردُ خلالَ نزهاته في الشانزيليزيه، في مجالِ الإيحاءِ الأدبيّ. إذ لا يمكنُ فصلُ الأشكالِ العليا للإيحاءِ عن أشكالِه الدُنيا، فالمسافةُ بين دون كيشوت وذاك البورجوازيّ الصغيرِ ضحيّةِ الإعلانات ليست بالبُعْدِ الذي تودُّ الرومنسيةُ الإيهامَ به.

ويُذَكِّرُ موقفُ الساردِ من وسيطِه بموقفِ دون كيشوت من أماديس:

«... كنتُ أجهلُ رأيَه في كلِّ شيءٍ تقريباً، وكنتُ أعلمُ أنّ رأيَه يختلفُ تماماً عن آرائي، فرأيُه ينزلُ من عالم مجهولٍ كنت أسعى إلى الارتقاءِ إليه. وبما أني كنتُ مقتنعاً بأنّ أفكَاري كانت لتبدو محضَ سخافةٍ لهذا العقلِ التامّ، مَحَوْتُ ما في ذهني من آراء بشكلٍ كاملٍ، لدرجةِ أني حين أصادفُ واحداً منها كنتُ أعتنقُه بنفسي في ما مضى، في هذا الكتاب أو ذاك من كتبه أشعرُ بقلبي مفعَماً كما لو أنّ إلهاً طيّباً أعاده لي وأعلَنه رأياً مشروعاً وجميلاً ... وحتى فيما بعدُ، وأنا بصددِ تأليف كتابٍ، كنتُ حينَ أتعثّرُ بعباراتٍ لا تكفي جودتُها لدفعي إلى الاستمرار، أجدُ مُكافئَها في كتبِ بيرغوت. كنتُ حينها فقط، وأنا أقرأُها في أعماله، أستطيعُ تذوّقَها والاستمتاعَ بها».

لقد جعلَ دون كيشوت من نفسِه فارساً جوّالاً ليُحاكي أماديس، ويمكننا الاعتقاد بأنّ مرسيل أراد أنْ يجعلَ من نفسه كاتباً ليُحاكي بيرغوت. إلاّ أنّ محاكاةَ البطلِ المعاصر أكثر تواضعاً ومحدوديةً،

وتبدو وكأنّ رُعباً دينياً ما يشلُّها. إنّ سلطة **الآخر** على الأنا أقوى من أيّ وقتٍ مضى، وسنرى أنها لا تتخذُ بوسيطٍ **وحيدٍ** كما عند أبطالِ العصور الأقدم.

يحضرُ السارِدُ أخيراً عرضَ لابيرما المسرحيّ، ويتعرّفُ لدى عودته إلى شقّةِ أهله إلى السيّد دو نوربوا (de Norpois) المدعوّ آنذاك إلى العشاء، فيعترفُ مرسيل، المستعجلُ للبوح بانطباعاته، بخيبةِ أمله بكلّ براءةٍ، فيبدو أبوه حَرِجاً جداً ويضطرُّ السيّد دو نوربوا إلى الإشادةِ بالممثّلة القديرة بعباراتٍ جاهزةٍ طنّانة. أمّا نتائجُ هذا الحوار العاديّ، فنموذجٌ بروستيّ صرف، فما تكادُ أقوالُ الدبلوماسيّ العجوز تملأُ الفراغَ الذي تركهُ العرضُ المسرحيُّ في ذهنِ مرسيل وحساسيته حتى تولد الثقةُ بلابيرما من جديد. ويأتي مُلخّصٌ مبتذلٌ من يوميات مرسيل المتحذلقةِ في اليوم التالي ليُتمّم عملَ السيّد دو نوربوا. وكما هي الحال عند الروائيَّيْن السابقَيْن يدعمُ الإيحاءُ الشفهيُّ والإيحاءُ الأدبيّ بعضهما بعضاً. فلن يشكَّ مرسيل بعد الآن لا بجمالِ العرض المسرحيّ ولا بعمقِ متعتِه الذاتية. فليس **الآخرُ** وحده مَنْ يمكنه إطلاقَ الرغبةِ وحسب، بل تكفي شهادتُه (Témoignage) لتتفوّقَ بسهولةٍ على التجربة المعيشة إنْ خالفتْ هذه الأخيرةُ تلك الشهادة.

يمكننا أيضاً أنْ نختارَ أمثلةً أخرى، وستكونُ النتيجةُ هي هي دائماً. فالرغبةُ البروستيةُ هي باستمرار انتصارُ الإيحاءِ على الانطباع. ونجدُ **الآخرَ** دائماً عند ولادتها، أي عند منبع الذاتية، وقد استقرَّ ظافراً. فمنبعُ «التجميل» هو في داخلنا، لكنّ عينَ الماء لا تتفجّرُ إلاّ حينَ يضربُ الوسيطُ الصخرةَ بعصاه السحرية. ولا يتوقُ السارِدُ ببساطةٍ مطلقاً إلى اللعب وقراءةِ كتابٍ ما أو تأمّلِ عملٍ فنّيٍّ ما، فالمتعةُ التي يراها على وجوه اللاعبين، وحوارٌ ما، وقراءةٌ أولى ما، هي التي تُطلقُ العنانَ للخيال وتُثيرُ الرغبة:

«... كان أكثرَ ما في داخلي حميميّةً أوّلاً، أي تلك القبضةُ الدائمةُ الحركةِ التي تتحكّمُ بما تبقى، هذا الإيمان بغنى الفلسفة وبروعةِ الكتابِ الذي أقرأه ورغبتي في حيازتهما مهما كان الكتاب. وسببُ ذلك أنني، وإن اشتريته في كومبراي (Combray) ... فلأني تذكّرتُ أنّ أحدهم قد ذكَره لي على أنه كتابٌ رائعٌ، وقد يكونُ مَن ذكره لي الأستاذُ أو رفيقٌ كان يبدو لي آنذاك مالكاً لسرّ الحقيقةِ والجمالِ اللذين كنت أحسُّ بهما وأفهمهما بصورةٍ جزئيةٍ، وكانت معرفتُهما الغايةَ غير الواضحةِ لكن الدائمة لذهني».

ليس مخبأُ المشاعرِ الحميمةِ الذي يحتفي به النقّادُ إذن إلاّ مخبأً متوحّداً. ويصبحُ معنى الغيرةِ والتّحَذْلُق أكثرَ سطوعاً من أيّ وقتٍ مضى، على ضوء كلّ الرغباتِ الطفوليةِ «الثلاثية الأطراف» منذ ذلك الوقت. إنّ الرغبة البروستية رغبةٌ مستعارةٌ دائماً، فلا شيء في **البحث عن الزمن المفقود** يتوافقُ مع النظرية الرمزية ذاتِ نزعة الأنانة التي لخّصناها سابقاً. وقد يعترضُ البعضُ قائلين إنّ هذه النظريةَ هي نظريةُ مرسيل بروست نفسه. قد يكون الأمر كذلك، لكنْ يمكنُ أنْ يُخطئَ مرسيل بروست هو أيضاً، فالنظريةُ باطلةٌ ونحن نردُّها.

ليست استثناءاتُ قاعدةِ الرغبة على الإطلاق مجرّدَ استثناءاتٍ ظاهرية وحسب. فإنْ لم يكنْ هناك وسيطٌ في حالة أبراج أجراس مارتنفيل(*) (Clochers de Martinville)، فلأنّ هذه الأبراجَ لا تُثيرُ رغبةً في التملّكِ وإنما رغبةً في التعبير. فالعاطفةُ الجماليةُ ليست

(*) مقطع مشهور من رواية من **ناحية منزل سوان** (*Du Côté de chez Swann*) وهي الجزء الأوّل من **البحث عن الزمن المفقود** لبروست يصف فيه أبراج أجراس مارتنفيل بصورة شاعرية ورمزية وحركية رائعة تنسجمُ مع حركة الزمن وتغيرات الضوء المصاحبة للانتقال من ضوء النهار إلى ظلام الليل.

رغبةً، بل هي تَوَقُّفُ كلّ الرغبات والعودةُ إلى السكينة والبهجة. وتقعُ هذه اللحظاتُ المميَّزةُ، كما هي الحال في «الشغف» الستانداليّ، خارجَ العالم الروائيّ، وتُمَهِّدُ لـ **الزمن المُستعاد**(*) (*Le Temps retrouvé*) وتُبَشِّرُ به بشكلٍ أو بآخر.

تُشَكِّلُ الرغبةُ **وحدةً**، فليس هناك قطعٌ للصلةِ بين الطفلِ والمُتحذلِق، وبين **كومبري** (*Combray*) **وسدوم وعمورة**(**) (*Sodome et Gomorrhe*) وغالباً ما نتساءلُ، وبشيءٍ من الضيق، عن عمرِ السارد، لأنّ الطفولةَ لا وجودَ لها عند بروست، فالطفولةُ المستقلّةُ وغيرُ المبالية بعالم البالغين أسطورةٌ للكبار، كما أنّ الفنّ الرومنسيَّ المتمثّلَ بإعادة تشكيل طفولةٍ للذات ليس أكثرَ جدّيةً من فنّ أنْ يصبحَ المرءُ جَدّاً، إذ يسعى من يتزيّنُ بـ «العفوية» (Spontanéité) الطفوليةِ أوّلاً إلى التميُّزِ عن **الآخرين**، أي أمثالِهم الكبار، ولا شيء أقلَّ طفوليةً من ذلك. فالطفولةُ الحقّةُ لا ترغبُ بعفويةٍ أكبر مما يرغبُ المُتحذْلِقُ، ولا يرغبُ المُتحذْلِقُ بشدّةٍ أقلّ مما يرغبُ الطفلُ. ويجبُ ردُّ من يرى هوّةً بين المُتحذْلِقِ والطفل في حادثةِ الممثّلة لابيرما. فهل توقظُ كتاباتُ بيرغوت وأقوالُ نوربوا عاطفةً غريبةً عن العملِ الفنّيّ، الذي يُشَكِّلُ ذريعةً لها، عند المُتحذْلِق أم عند الطفل؟

إنّ العبقريةَ البروستيةَ تمحي حدوداً كان يبدو لنا أنّها مرسومةٌ

(*) وهي الجزء السابع والأخير من **البحث عن الزمن المفقود** وصدرت بعد وفاة المؤلف بخمس سنوات أي عام 1927.

(**) **كومبري** هي القرية التي ولدَ فيها مرسيل، السارد في مجموعة **البحث عن الزمن المفقود**، ويأتي ذكرها في القسم الأوّل من الجزء الأوّل، الذي يحملُ اسمها، من هذه المجموعة، أي في بداية رواية **من ناحية منزل سوان**. وكومبري تُحيلُ على فترة طفولة السارد وترمز إليها، أما **سدوم وعمورة** فروايةٌ من المجموعة نفسها صدرت قبل وفاة الكاتب بين عامي 1921 - 1922.

في الطبيعة البشرية. ولنا أنْ نُعيدَ رسمها إنْ شئنا: إذ نستطيعُ رسمَ خطٍّ اعتباطيّ في العالم الروائيّ فنبارك كومبري ونلعنَ ضاحيةَ سان جرمان(*) (Faubourg Saint-Germain)، كما يمكننا قراءة بروست كما نقرأُ العالم الذي حولنا فنكتشفُ الطفلَ في أنفسنا والمُتَحذْلِقَ في الآخرين. لكننا لن نرى أبداً التقاء ناحيةِ منزل سوان بناحية منزل غيرمانت (Le Côté de Guermantes)، وسنبقى دائماً بعيدين عن حقيقة **البحث عن الزمن المفقود** الجوهرية.

إنّ مثلّثَ الرغبة موجودٌ عند الطفل كما عند المُتَحذْلِق، ولا يعني ذلك استحالةَ التمييز بين سعادة الأوّل وعذابات الآخر. لكنّ هذا التمييزَ الحقيقيّ لا يجدُ سببَهُ في إقصاء (Excommunication) المُتَحذْلِق، ولا يتعلّقُ **بجوهر** (Essence) الرغبة، وإنما **بالمسافة** (Distance) بين الوسيط والشخص الراغب. ويُمَثّلُ وسطاءُ الطفولةِ البروستية الوالدان والكاتبُ الكبير بيرغوت، أي هؤلاء الذين يُعجَبُ بهم مرسيل ويحاكيهم صراحةً ولا يخشى أيّ منافسةٍ من طرفهم على الإطلاق. وبالتالي تُشَكّلُ الوساطةُ الطفوليةُ نمطاً جديداً من أنماط **الوساطة الخارجية**.

يتمتّعُ الطفلُ في عالمه بالسعادة والسلام، غير أنّ هذا العالَمَ مهدّدٌ. فحين ترفضُ الأمّ أنْ تُقَبّلَ ابنها فهي تؤدّي الدورَ المزدوجَ، الذي يَسِمُ الوساطةَ الداخلية، للمحرّضةِ على الرغبةِ وللحارسةِ القاسية القلب، وبالتالي تتغيّرُ هيئةُ آلهةِ الأسرة بصورةٍ عنيفة. وهكذا فإنّ قلقَ كومبري الليليّ يُنْبئ بقلقِ المُتَحذْلِقِ والعاشق.

وليس بروست وحده من يُدركُ هذا التقاربَ، الذي يبدو لنا غريباً، بين المُتَحذْلِق والطفل، فلقد اكتشفَ جول دو غولتييه، إلى

(*) أحد الأحياء المشهورة للطبقة الراقية الباريسية.

جانب التَحَذْلُق ـ الذي هو نوعٌ من «البوفارية المنتصرة» ـ «بوفاريةً طفوليةً»، ويصفهما بصورةٍ متقاربة. فالتَّحَذْلُقُ هو «مجملُ الوسائل التي يستخدمُها أحدٌ ما لمنع بروز كينونته الحقيقية إلى حيّزِ الوعي، وليجعلَ في هذا الوعي باستمرار صورةً لشخصيةٍ أجمل يعرفُ نفسه من خلالها». أما الطفلُ «فمن شدّة ما يتصوّرُ نفسَه غيرَ ما هي عليه ينسبُ إليها خِصالَ النموذج الذي سحَرَهُ وقدراتِه». وهكذا، فإنّ البوفاريةَ الطفوليةَ تُعيدُ إنتاجَ آليةِ الرغبة البروستية بصورةٍ دقيقةٍ، كما تكشفُ عنه حادثةُ لابيرما:

«... إنّ الطفولةَ هي الحالةُ الطبيعيةُ التي تتبدّى فيها مَلَكَةُ **تصوّرِ النفسِ غير ما هي عليه** بشكلٍ جليّ... ويُظهِرُ الطفلُ حساسيةً فائقةً تجاه كافّةِ النزوات (Impulsions) التي تأتي من الخارج، ويُظهِرُ في الوقت نفسه توقاً مدهشاً إلى كافّةِ المعارفِ التي اكتسبها العِلمُ البشريُّ واحتجزها في مفاهيمَ تجعلها قابلةً للتداول ... ويمكنُ لكلٍّ منّا، باستعادة ذكرياته الخاصّة، إدراكُ مدى ضعفِ قدرتنا، في ذاك العمر، تجاه روح الواقع، وعلى العكس من ذلك مدى قوّةِ قدرةِ الذهنِ على تشويه الواقع ... إنّ لِتوق الطفلِ ما يُقابله، الذي يتمثَّلُ في الإيمانِ الراسخِ بما يتلقَّنُه (La Chose enseignée). ويمنحهُ المفهومُ المطبوعُ (Imprimée) يقيناً أقوى حتى مما يمنحهُ إياه الشيءُ المرئيّ. وتتفوّقُ سلطةُ المفهومِ لفترةٍ طويلةٍ، وبسبب طابعه العامّ، على تجاربِ الطفلِ الفردية».

يُخَيَّلُ إلينا هنا أننا نقرأُ تعليقاً على النصوصِ البروستية التي جمعناها لتوّنا، لكنّ غولتييه كتبَ قبل بروست، كما أنه يتحدّثُ عن فلوبير. إنّ قوّةَ حدسِ غولتييه الأساسيّ ويقينُه بأنه بلغَ مركزَ الإلهام الفلوبيريّ يجعلانه يشعُّ بحرّيةٍ انطلاقاً من هذا المركز، مطبّقاً الفكرةَ على مجالاتٍ لم يلاحظها فلوبير ومستخلصاً نتائج لربّما لم يكنْ

ليوافق عليها. والحقُّ أنّ للإيحاءِ دوراً أكثر محدوديةً مما يراه غولتييه، إذ لا يذهب لحدّ التفوّق على تجربةٍ تتعارضُ معه شكلياً، بل يقتصرُ على تضخيم تجربةٍ ناقصةٍ لتزييف معناها، أو على الأكثر لملء الفراغ الذي تُثيرُه قلّةُ الخبرة. إنّ أكثرَ أفكارِ النزعة البوفارية إيحاءً هي أحياناً أكثرها قابليةً للنقاش من وجهةِ نظرٍ فلوبيرتية بحتةٍ، إلاّ أنّ ذلك لا يدفعُ غولتييه إلى الانزلاق في الخيال الصرف، فما عليه إلاّ تركُ العنانِ لإلهامه «البوفاريّ» ودفعَ المبادئ التي استخلصها من أعمالِ فلوبير حتى أقصى نتائجها لتحديدِ «القوانين» الكبرى للنفسية البروستية بصورةٍ أوّلية. لكنْ هل كان ذلك ليصحّ لو لم تكنْ أعمالُ الكاتبَين تضربُ جذورها في الأساسِ النفسيّ والميتافيزيقيّ نفسِه؟



يقتنعُ مرسيل، بعد أربع وعشرين ساعةً من الغرَضِ، أنّ لابيرما قد منحَتْهُ كلَّ المتعةِ التي كان يتوقّعها منها. فلقد تمَّ حسمُ الصراع المقلقِ بين التجربة الشخصيةِ وشهادةِ الآخرين لصالح هذه الأخيرة. إلاّ أنّ اختيارَ **الآخر** في مثل هذه الأمور ليس سوى شكلٍ خاصّ من أشكال اختيار الذات، فهو من جديد اختيارُ الذات القديمة التي لن تكونَ كفاءتُها ولا ذائقتُها موضعَ شكٍّ، بفضل السيّد دو نوربوا وصحفيّ جريدة **الفيغارو**. إنّه الإيمانُ بالذاتِ بفضل **الآخر** .ولا يمكنُ لهذه العمليةِ أنْ تتمَّ من دون **نسيان** الانطباع الأصيل بصورةٍ شبه عفويةٍ. ويدومُ هذا النسيانُ المُنتَفِعُ حتى **الزمن المُستعاد**، الذي هو سيلٌ حقيقيٌّ من **الذكريات الحيّة** وانبعاثٌ فعليٌّ للحقيقة التي بفضلها تصبحُ كتابةُ حادثةِ لابيرما ممكنةً.

لكنْ لو كتبَ بروست حادثةَ لابيرما قبلَ إعادةِ اكتشافِ الزمن، لاكتفى برأي السيّد دو نوربوا ورأي صحيفةِ **الفيغارو**، ولأعطانا

مرسيل بروست هذا الرأيَ على أنّه رأيُه الخاصُّ، ولشعرنا بالنشوةِ من النضج المبكرِ للفنّانِ الشابّ ومن حدّةِ بصيرته. وتعجُّ روايةُ **جان سانتوي**[*] (*Jean Santeuil*) بمثل هذه المَشاهد، إذ يظهرُ بطلُ هذه الرواية الأولى دائماً بشكلٍ رومنسيٍّ وملائم، وهي تخلو من العبقرية وتسبقُ تجربةَ **الزمن المُستعاد** التي تنفجرُ فيها عبقريةُ الكاتب الروائية. ويؤكّدُ بروست على الدوام أنّ الثورةَ الجماليةَ لـ **الزمن المُستعاد** كانت أوّلاً ثورةً روحيةً وأخلاقيةً. ونحنُ ندركُ اليومَ أنّ بروست كان على حقّ، إذ تعني استعادةُ الزمنِ استعادةَ الانطباع الأصيلِ تحت رأي الآخرين الذي يُغَطّيه. إنه إذنْ اكتشافُ رأي الآخر بوصفه رأياً غريباً (Opinion étrangère) وإدراكُ أنّ سيرورةَ الوساطةِ تُعطينا انطباعاً حادّاً بالاستقلاليةِ والعفوية، في الوقت الذي لا نعودُ فيه مستقلّين ولا عفويين. واستعادةُ الزمن تعني تَقَبُّلَ حقيقةِ أنّ معظمَ البشرِ يُمضونَ عمرَهم في الهروب، والإقرارَ بأننا نحاكي دائماً **الآخرين** لنبدو أصيلين في نظرهم كما في نظرنا. إنّ استعادةَ الزمنِ تعني إلغاءَ بعضٍ من غرورنا.

تبدأ العبقريةُ الروائيةُ مع انهيارِ الأكاذيب التي ترتكزُ على الأنا[**] (Egotistes). بيرغوت ونوربوا ومقال جريدة **الفيغارو**: هذا ما يُعطينا إياه الروائيُّ **الرديء** على أنّه صادرٌ عنه، وهذا ما يُعطينا إياه الروائيّ العبقريّ على أنه صادرٌ عن **الآخر**، وهذا ما يُشَكّلُ **الحميمية** الحقّةَ للضمير.

(*) كتبَ بروست هذه الرواية، على الأرجح، في الأعوام مابين 1896 و1900 ولم يُكملها، ويُعتقَدُ أنها بمثابة مشروعٍ أوّليّ لـ **البحث عن الزمن المفقود**.

(**) يُحيلُ لفظ Egotisme على نزعة الحديث عن الذات والولع بها وتحليل الشخصية بشكليها المادّيّ والمعنويّ والتركيزُ حصراً على تطوّرِ المرء الشخصيّ. وهذه النزعةُ شكلٌ من أشكال الأنانية (Egoïsme) والنرجسية (Narcissisme) ومركزية الأنا (Egocentrisme).

لا شكّ أنّ كلّ هذا مُبتَذَلٌ وعاديّ، إنها حقيقةُ كلّ البشر. لا شكّ في ذلك، لكنها ليست على الإطلاق حقيقتنا، فالكبرياء الرومنسيّ يشجبُ، بطيبة خاطرٍ، وجودَ الوسيط عند **الآخرين** ليُرسّخ استقلاليته على أطلال الادّعاءات المنافسة، فهناك عبقريةٌ رومنسيةٌ حين تُصبحُ حقيقةُ **الآخرين** حقيقةَ البطل، أي حقيقةَ الروائيّ نفسه. إذ تنضحُ لأوديب ـ الروائيّ أنّه، بعد أنْ صبّ لعنته على **الآخرين**، هو نفسه مذنب. لكنّ الكبرياءَ لا يصلُ إلى وسيطه بالذات، وتجربةُ **الزمن المُستعاد** هي موتُ الكبرياء، أي أنّها حياةٌ جديدةٌ في عالم التواضع (Humilité)، وحياةٌ جديدةٌ في عالم الحقيقة أيضاً. وإذ يحتفي دستويفسكي (Dostoïevski) **بقوّة التواضع الهائلة** فهو يعني بذلك الإبداعَ الروائيّ.

إنّ النظريةَ «الرمزية» للرغبة هي إذن معادية للروائية (Antiromanesque) كحال الترصيع الستانداليّ في صورته الأصلية، إذ تُصوِّرُ لنا هذه النظريات رغبةً من غير وسيط وتعكسُ وجهةَ نظر الشخص الراغب العازمِ على **نسيان** الدور الذي يؤدّيه **الآخر في** رؤيته للعالم.

وإنِ اعتمدَ بروست على مفرداتٍ رمزيةٍ فلأنّ إلغاءَ الوسيطِ لا يخطرُ بباله طالما لا يتّصلُ الأمرُ بوصفٍ روائيٍّ ملموس، فهو لا يرى ما تُلغيه النظريةُ بل ما تُعَبّرُ عنه، أي: عبثيةَ الرغبةِ وتفاهةَ الغرضِ المرغوب وعمليةَ التجميلِ (Transfiguration) الذاتية وتلك الخيبةَ التي ندعوها المتعة... إنّ كلّ ما في هذا الوصف صحيحٌ، ولا يصبحُ كذباً إلاّ إذا اعتبرناه كاملاً. لقد كتبَ بروست آلافَ الصفحات لاستكمال هذا الوصف، ولمْ يكتبِ النقّادُ شيئاً، بل اقتطعوا بعضَ العباراتِ المبتذَلَةِ من مؤلَّفِ **البحث عن الزمن المفقود** الضخم وقالوا: «إليكم الرغبةَ البروستية». وإنْ بدتْ لهم تلك العباراتُ هامّةً

فلأنّها تُحابي، عن غير عَمْدٍ، الوهمَ الذي تنتصرُ عليه الروايةُ تحديداً، أي وهمَ الاستقلاليةِ الذي كلّما بدا كاذباً كلّما تعلّق به الإنسانُ الحديثُ أكثر. إنّ النقّاذ يمزّقونَ ثوبَ الروائيِّ غيرَ المدروزِ الذي انكبَّ على حياكته فينحطّونَ إلى مستوى التجربةِ المبتذلةِ ويُقطّعونَ أوصالَ العملِ الفنّيّ كما قطّعَ بروست، في بداية الأمر، أوصالَ تجربته الخاصّةِ عندما **نسيَ** بيرغوت ونوربوا في حادثة لابيرما.

يبقى النقّادُ «الرمزيون» إذن دونَ (En deçà) **الزمن المُستعاد** ويُرجعون العملَ الروائيَّ القهقرى إلى مكانةِ العمل الرومنسيّ.

يريدُ الرومنسيون والرمزيون رغبةً مُجمّلَةً (Transfigurateur)، غير أنّهم يريدونها عفويةً تماماً. ولا يريدونَ أيّ ذِكرٍ **للآخر** ويُعْرِضونَ عن وجهِ الرغبةِ المظلم مُدّعينَ أنه غريبٌ عن حلمهم الشاعريّ الجميل ومُنكِرينَ أنّه ثمنُ هذا الحلم. أمّا الروائيُّ فيُظهِرُ لنا، إثْرَ الحلم، الحاشيةَ المشؤومةَ للوساطةِ الداخليةِ، أي: «الحسدَ والغيرةَ والكراهيةَ العاجزة». وتبقى عبارةُ ستاندال مدهشةً بصحّتها عند تطبيقها على عالم بروست. فما إنْ نخرجَ من مرحلةِ الطفولة حتى تتزامن كلُّ عمليةِ تجميل مع عذابٍ أليم. ويتداخلُ **الحلمُ والمنافسة** بصورةٍ تامّةٍ لدرجةِ أنّ الحقيقةَ الروائية تتفسّخُ كما يَحْمُضُ اللبنُ ما أنْ نُفرّقَ عناصرَ الرغبةِ البروستية.

وتبقى كذبتان بائستان، هما بروست «الداخليّ» وبروست «النفسانيّ». ونتساءلُ دون جدوى كيف استطاعَ هذان المفهومان المجرّدان المتناقضان إنجابَ **البحث عن الزمن المفقود**.

* * *

نعلمُ أنّ تقاربَ الوسيط ينزعُ إلى جعلِ دائرتَي **الممكنات**

تتطابقان، ويشغلُ أحدُ المتنافسَين مركزَ إحداهما بينما يشغلُ الثاني مركزَ الأخرى. وبالتالي لا ينفكُّ الحقدُ بين هذين المتنافسين يكبر. ويصعبُ عند بروست تمييزُ ولادةِ الشغفِ عن ولادة الكراهية، وتبدو هذه «الازدواجيةُ الضدّية» (Ambivalence) للرغبة بالغةَ الوضوح في حالة جيلبرت، فحين يرى الساردُ المراهِقَ للمرّة الأولى تظهرُ رغبتُه بصورةِ تكشيراتٍ فظيعةٍ، فلم يعدْ هناك، خارج الحلقة العائلية المباشرة، من مكانٍ إلاّ لعاطفةٍ واحدةٍ هي تلك التي يثيرُها الوسيطُ عند رفضه الذي لا يلين لدخول «المملكة العليا» التي يملكُ مفتاحها.

يستمرُّ بروست في الحديث عن الرغبة والكراهية وعن الحبّ والغريزةِ، لكنّه يؤكّدُ دائماً تكافؤَ كلّ هذه المشاعر، إذ يُقدّمُ، منذ رواية **جان سانتوي**، تعريفاً رائعاً ثلاثيّ العلاقة للكراهية هو في الوقت نفسه تعريفٌ للرغبة.

«الكراهية... تكتبُ لنا كلَّ يوم عن حياةِ أعدائنا الروايةَ الأكثرَ زيفاً، إذ بدَلَ أنْ تنسبَ إليهم سعادةً بشريةً مبتذلةً تمرُّ بها آلامٌ مألوفةٌ تُحرّكُ فينا تعاطفاً لذيذاً، تنسبُ بهجةً وقحةً تُثيرُ غضبنا الشديد، كما أنها تُجَمِّلُ كالرغبة تماماً وتجعلنا نتعطّش للدم البشريّ مثلها. لكنْ من جهةٍ أخرى، بما أنها لا يمكنُ أنْ تروي غليلها إلاّ بتدمير هذه البهجة، فهي تفترضُ وتعتقدُ وترى باستمرار أنها مدمَّرةٌ، وهي كالحبّ لا تأبه بالعقل وتبقى شاخصةً ببصرِها إلى رجاءٍ لا يُقهَر».

يلاحظُ ستاندال في كتابه **في الحبّ** (*De L'Amour*)، أنّ هناكَ ترصيعاً في الكراهية. وما هي إلاّ خطوة حتى يندمج الترصيعان. فبروست يُظهرُ لنا باستمرار الكراهيةَ في الرغبة والرغبةَ في الكراهية، لكنّه يبقى وفياً للّغة التقليدية، فلا يُلغي إطلاقاً أدواتِ التشبيه وأساليبَه التي يزخرُ بها المقبوس السابق، لكنّه لن يبلغَ أبداً المرحلةَ القصوى للوساطة الداخلية، وهي مرحلةٌ كانت مقصورةً على روائيٍّ آخر هو

الروسيُّ دستويفسكي، الذي يسبق بروست زمنياً لكنّه يأتي بعده في تاريخ مثلّث الرغبة.

لا يوجد لدى دستويفسكي، ما عدا قلّةً نادرةً من الشخصيات التي تفلتُ من الرغبة، حبٌّ من دون غيرةٍ وصداقةٌ من دون حسدٍ وجاذبيةٌ من دون نفور، إذ تتبادلُ الشخصياتُ الشتائمَ والإهاناتِ ثمّ ترتمي بعد لحظاتٍ تحت أقدام العدوّ لتقبّلَ ركبتيه. ولا يختلفُ هذا الافتتانُ الحاقدُ، في مبدئه، عن التّحَذْلُقِ البروستيّ والغرورِ الستانداليّ، لأنّ «الحسَدَ والغيرةَ والكراهيةَ العاجزةَ» هي من النتائجِ الحتميةِ للرغبة المنسوخة عن رغبةٍ أخرى، فكلّما اقتربَ الوسيطُ وانتقلنا من ستاندال إلى بروست ومن بروست إلى دستويفسكي، تبدو ثمارُ مثلّث الرغبةِ أكثرَ مرارةً.

ينتهي الأمرُ بالكراهية عند دستويفسكي إلى «الانفجار»، كاشفةً عن طبيعتها المزدوجة، أو بالأحرى عن الدور المزدوج الذي يؤدّيه الوسيطُ كنموذجٍ وعقبة. وما هذه الكراهيةُ التي تعشقُ والتبجيلُ الذي يُمرِّغُ في الوحلِ، لا بل في الدماء، إلاّ أقصى أشكالِ الصراعِ الناجمِ عن الوساطةِ الداخلية، إذ يكشفُ البطلُ الدستويفسكيّ كلَّ لحظةٍ، بتصرّفاته كما بأقواله، حقيقةً تبقى سرَّ الضميرِ عند الروائيين السابقين. كما أنّ المشاعرَ «المتضاربةَ» عنيفةٌ لدرجةِ أنّ البطلَ يعجزُ عن السيطرة عليها.

يشعرُ القارئُ الغربيُّ بنفسه أحياناً ضائعاً إلى حدٍّ ما في عالم دستويفسكي. وتعملُ القوّةُ المُذوِّبَةُ للوساطة الداخلية هنا ضمنَ نواةِ الأسرةِ بالذات، فتُؤثّرُ في أحدِ أبعاد الوجود الذي يبقى غيرَ منتهَكٍ عند الروائيين الفرنسيين. فلكُلٍّ من روائيّي الوساطةِ الداخليةِ الثلاثةِ الكبار مجالُه المفضَّل: فالحياةُ العامّةُ والسياسيةُ هي التي تتقوّضُ عند ستاندال بفعلِ الرغبةِ المُستعَارةِ، ويتفشّى الداءُ عند بروست في الحياةِ

الخاصّةِ، باستثناء دائرةِ الأسرة في أغلب الأحيان، أمّا عند دستويفسكي فتنتقلُ العدوى إلى هذه الدائرة الحميمة بالذات. يمكننا إذن ضمن الوساطة الداخلية نفسِها مُقابلة وساطةِ ستاندال وبروست **التزاوجية الخارجية** (Exogamique) ووساطةِ دستويفسكي **التزاوجية الداخلية** (Endogamique).

ليس هذا التقسيمُ صارماً، فستاندال يتعدّى على المجال البروستيّ عند وصفِ الأصنافِ المُغالية للحبِّ «العقلانيّ»، وأيضاً على المجالِ الدستويفسكيّ عندما يُظهرُ لنا كراهيةَ الابنِ لأبيه. كما أنّ علاقةَ مرسيل بوالديه هي «دستويفسكيةٌ» أحياناً. وهكذا، فكثيراً ما يخرجُ الروائيون عن نطاقِ مجالِهم الخاصّ، لكنْ كلّما ابتعدوا عنه كلّما صاروا متسرّعين ومفرطين في التبسيط ومتردّدين.

يُحَدِّدُ هذا التقسيمُ التقريبيّ للمجال الوجوديّ للكتّابِ اجتياحَ مثلّثِ الرغبة لمراكزِ الفردِ الحيويةِ، وانتهاكاً ينالُ شيئاً فشيئاً المناطقَ الأكثرَ حميميةً في الكائن. وما هذه الرغبة إلاّ داءٌ قارضٌ يهاجمُ أوّلاً الأطراف قبلَ أنْ ينتشر في المركز، وهو **استلابٌ** (Aliénation) يزدادُ عموماً كلّما قَلّتِ المسافةُ بين النموذج والمُريد (Disciple). وتبدو هذه المسافةُ في أقصر حالاتها في الوساطة العائلية بين الأبِ والابنِ والأخِ وأخيه والزوج وزوجه، أو بين الأمّ والابن كما عند فرانسوا مورياك(*) (François Mauriac) ودستويفسكي بطبيعة الحال.

إنّ عالم دستويفسكي، من ناحية الوساطة، «أدنى» (En deça) أو إذا أردنا «أبعد» (Au-delà) من بروست، كما أنّ بروست أدنى أو أبعد من ستاندال. ويختلفُ هذا العالم الدستويفسكيّ عن سابقيه بالطريقة نفسها التي يختلفُ فيها سابقاه بعضهما عن بعض. ولا يعني

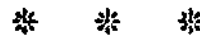
(*) فرانسوا مورياك (1885 ـ 1970): كتب الرواية والمسرح والدراسة الأدبية.

هذا الاختلافُ غيابَ العلاقات ونقاطِ الاتّصال، فلو كان دستويفسكي «بالاستقلالية» التي يدّعون أحياناً لما استطعنا الدخولَ إلى أعماله، ولَقرأناها كما نتهجّأ أحرفَ لغةٍ مجهولة.

يجبُ ألاّ تُقدَّم «المسوخ الرائعة» (Monstres admirables) لدستويفسكي كنيازكَ ذات مساراتٍ غير متوقّعة، فلقد اعتادوا في عصر المركيز دو فوغيه (De Vogüé) أنْ يقولوا حيثما كانوا إنّ إفراطَ الشخصياتِ الدستويفسكية في «روسيتها» يجعلها تستغلقُ على عقولنا الديكارتية، وبالتالي كان هذا العملُ الغامضُ يفلتُ، وفق هذا التعريف، من مقاييسنا الغربية العقلانية. أمّا اليوم، فلم يعُدِ الروسيُّ هو المهيمنُ على دستويفسكي، بل نبيُّ «الحرّية» والمجدِّدُ العبقريُّ وعدوُّ التقاليدِ (Iconoclaste) الذي حطَمَ أُطُرَ الفنِّ الروائيّ القديمة. ولا يكفّون عن مقابلةِ الإنسان الدستويفسكيّ ووجوده الحرّ بالتحليلات الساذجة لروائيينا المنتمين إلى الطراز القديم والنفسانيين والبورجوازيين. وإنّ هذا الولعَ المُتَعَصِّبَ، كما الحذر الذي سبَقَه، هو الذي يمنعنا من أنْ نرى في دستويفسكي اكتمال الرواية الحديثة ومرحلتها الأسمى.

إنّ باطنيةَ (Esotérisme) دستويفسكي النسبية لا تجعلُ منه أعلى من روائيينا ولا أدنى منهم، فليسَ الكاتبُ صاحبَ الغموضِ بل هو القارئ. كما لن يُدهَشَ دستويفسكي من تردّدِنا لقناعته **بالسَّبَقِ** الروسيِّ على أشكال التجربة الغربية. فلقد انتقلتْ روسيا، دون مرحلةٍ انتقاليةٍ، من البنى التقليدية والإقطاعية إلى المجتمع الأكثر **حداثةً**، ولم تَمُرَّ بمرحلةٍ انتقاليةٍ بورجوازية. ويُعتَبَرُ ستاندال وبروست من كُتّابِ هذه المرحلة، وهما يشغلان المراكزَ العليا من الوساطة الداخلية. أمّا دستويفسكي فيحتلُّ المراكزَ الدنيا منها.

تُمَثِّلُ روايةُ **المراهق**(*) (*L'Adolescent*) السماتِ الخاصّةَ بالرغبة الدستويفسكية، إذ لا يمكن تفسيرُ الروابط بين دستويفسكي وفرسيلوف(**) (Versilov) إلاّ من خلال مبدأ الوساطة، فالأبُ والابنُ يعشقان المرأةَ نفسها، وشغفُ دولغوروكي(***) (Dolgorouki) بأخماتوفا (Akhmatova) زوجة الجنرال منسوخٌ من الشغفِ الأبويّ. ليست هذه الوساطةُ بين الأبِ وابنه وساطةَ الطفولةِ البروستية **الخارجية** التي حدّدناها عند الحديث عن كومبراي، وإنما هي الوساطةُ **الداخلية** التي تجعلُ من الوسيطِ منافساً مكروهاً. فابنُ الزنا المسكينُ هو في آنٍ معاً ندُّ أبٍ لا يقومُ بواجباته وضحيةٌ مفتونةٌ بهذا المخلوقِ الذي نَبَذَهُ. وبالتالي لا يجبُ، لفهم دولغوروكي، مقارنته بأطفال وأهلِ الرواياتِ السابقةِ، بل بالمُتَحذْلِقِ (Snob) البروستيّ المهووسِ بالمخلوقِ الذي **يرفضُ استقباله**. وليست هذه المقارنةُ دقيقةً تماماً في الحقيقة، لأنّ المسافةَ بين الأبِ والابن أقصرُ من المسافة بين المُتَحذْلِقَيْن، وبالتالي فإنّ مِحنةَ دولغوروكي أقسى من محنةِ المُتَحذْلِق أو الغَيَّارِ البروستيّ.



كلّما اقتربَ الوسيطُ كَبُرَ دورُهُ وصَغُرَ دورُ الغرَضِ المرغوب. ويضعُ دستويفسكي، بحدسِه العبقريّ، الوسيطَ في مقدّمةِ المسرح ويدفعُ الغرضَ المرغوبَ إلى خلفيته، فيعكسُ التأليفُ الروائيُّ أخيراً الهرَميةَ الحقيقيةَ للرغبة. ينتظمُ كلُّ شيءٍ عند ستاندال وبروست حول

(*) رواية لدستويفسكي (1821-1881) تعود إلى عامَي 1874-1875.

(**) الأمير الإقطاعي في رواية المراهق الحائر بين ثقافة الغرب والثقافة الروسية دون أن ينجح في المزاوجة بينهما.

(***) الشاب المراهق بطل الرواية والسارد والابن الطبيعي لفرسيلوف.

البطل الرئيسيّ أو حول أخماتوفا زوجة الجنرال في **المراهق**. ويضعُ دستويفسكي في مركزِ عمله الوسيطَ فرسيلوف. ولا تُعتَبَرُ روايةُ **المراهق**، من وجهة النظر التي تهمّنا، أجرأَ الأعمالِ الدستويفسكية، فهي تعمدُ إلى تسويةٍ بين حلولٍ مختلفة. وتُمَثِّلُ انتقالَ مركزِ الثِّقَلِ الروائيّ بصورةٍ موفّقةٍ ومدهشةٍ روايةُ **الزوج الأبديّ**[*] (*L'Eternel mari*). العازبُ الثريّ فيلتشانينوف (Veltchaninov) زيرُ نساءٍ في سنّ الكهولةِ بدأ التعبُ والضجرُ يستوليان عليه، وهاجسُه منذ بضعةِ أيام طيفٌ عابرٌ لشخصٍ غامضٍ ومألوفٍ، مثيرٍ للقلقِ وضعيفِ الشخصيةِ في آنٍ معاً. ثمّ يَكشفُ عن هويّة الشخصية، إنه بافيل بافلوفيتش تروسوتسكي (Pavel Pavlovitch Troussotzki) الذي كانت زوجتُهُ عشيقةً قديمةً لفيلتشانينوف وتوفّيت منذ فترةٍ قريبةٍ. ولقد غادر بافيل بافلوفيتش مقاطعته للقاء عُشّاقِ زوجته الراحلة في سان بطرسبورغ. ويصادفُ أنْ يموتَ أحدُ هؤلاء الأخيرين بدوره فيحزنُ عليه بافيل بافلوفيتش ويرافق جنازته. يبقى لديه فيلتشانينوف، فيُثْقِلُ عليه بمجاملاته السخيفة ويزعجهُ بملاطفاته. ويتحدّثُ الزوجُ المخدوعُ عن الماضي بعباراتٍ غريبةٍ، ويزورُ منافسَه في وقتٍ متأخّرٍ من الليلِ ويشربُ نخبَه ويُقبِّلُه على فمه ويُعَذِّبه ببراعةٍ عن طريقِ فتاةٍ لا أحدَ يعرفُ من يكونُ أبوها. . .

لقد ماتت الأمّ وبقي العشيقُ، ولمْ يعُدْ هناك من غرضٍ للرغبة، غير أنّ جاذبيةَ الوسيطِ فيلتشانينوف لا تزالُ فعّالةً ولا تُقاوَم. وهذا الوسيطُ ساردٌ مثاليٌّ، لأنّه في قلب الحدثِ، لكنه يكادُ لا يُشاركُ فيه، فيصفُ الأحداثَ بعنايةٍ بالغةٍ غير أنّه يعجزُ أحياناً عن تفسيرها ويخشى إهمالَ تفصيلٍ مهمّ.

(*) رواية لدستويفسكي تعودُ إلى عام 1870.

يُخَطِّطُ بافيل بافلوفيتش لزواج ثانٍ، ويقومُ هذا الكائنُ المفتونُ مرّةً أخرى بزيارة عشيق زوجته الأولى ويطلبُ منه مساعدته في اختيار هديةٍ للجديدةِ التي اختارها قلبه ويرجوه مرافقته لعندها. فيقاومُ فيلتشانينوف، لكنّ بافيل بافلوفيتش يُصرُّ ويتوسّلُ إلى أنْ ينجحَ في إقناعه.

ويستقبلُ أهلُ الفتاةِ «الصديقين» استقبالاً جيّداً، ففيلتشانينوف متحدّثٌ لَسِنٌ، ويعزفُ على البيانو، كما تسحرُ كياستُه الاجتماعيةُ الجميعَ، فتلتفُّ كلُّ الأسرةِ حوله، وحتى الفتاة التي يعتبرها بافيل بافلوفيتش خطيبتَه. ويبذلُ طالبُ الزواج المُهانُ جهوداً مضنيةً ليبدو جذّاباً لكنْ دون جدوى، فلا أحد يحملُه محمل الجدّ، فيروحُ يتأمّلُ هذه الكارثةَ الجديدة وهو يرتعشُ من القلقِ والرغبة... ثمّ يلتقي فيلتشانينوف من جديد، بعد سنواتٍ من تلك الحادثة، بافيل بافلوفيتش في إحدى محطّات القطارات. ولم يكن الزوجُ الأبديّ وحدَه، بل برفقةِ امرأةٍ جميلةٍ، هي زوجتُه، وعسكريٌ شابٌ مليءٍ بالحيوية ...

تكشفُ روايةُ **الزوج الأبديّ** عن جوهرِ الوساطةِ الداخليةِ بأبسط وأخلص شكلٍ ممكن، ودون أيّ استطرادٍ يُحَوّلُ انتباه القارئ أو يُضَلِّلُه. فوضوحُ النصّ البيّنُ هو ما يجعله يبدو مُلْغِزاً، إذ يُلقي على المثلّثِ الروائيّ ضوءاً ساطعاً يبهرنا.

لم يعُدْ بإمكاننا، أمامَ بافيل بافلوفيتش، الشكُّ بهذه الأولوية للآخر في الرغبة، وهي أولويةٌ كان ستاندال أوّلَ من وضع مبدأها، إذ يسعى البطلُ باستمرار إلى إقناعنا بأنّ علاقته بالغرضِ المرغوب مستقلّةٌ عن المنافس. لكننا نرى تماماً هنا أنّ هذا البطلَ يخدعنا، فالوسيطُ ثابتٌ بينما البطلُ يدورُ حوله كما يدورُ كوكبٌ حول الشمس. كما يبدو سلوكُ بافيل بافلوفيتش غريباً، غير أنّه منسجمٌ

تماماً مع منطقِ مثلّث الرغبة. إذ لا يُمكنُ لبافيل أنْ يرغبَ من دون وساطةِ فيلتشانينوف، أو من خلاله، كما يقولُ المتصوّفون (Mystiques)، وبالتالي فهو يقودُ فيلتشانينوف لعند المرأةِ التي اختارها ليرغبَ فيها فيلتشانينوف ويضمنَ قيمتها الشَبَقيّة (Valeur érotique).

قد يرى بعضُ النقّاد في بافيل بافلوفيتش «مِثْليّاً كامناً (Homosexuel latent)»، لكنّ المِثْلية الكامنة أو الظاهرة لا توضحُ بنيةَ الرغبة بل تُبعِدُ بافيل بافلوفيتش عمّا يُقالُ عنه بأنّه رجلٌ طبيعيّ. وبالتالي، لا شيء يتوضّحُ أو يُفهَمُ باختزالِ مثلّثِ الرغبةِ إلى مثليةٍ هي مبهمَةٌ بالضرورة بالنسبة إلى الغَيريّ (Hétérosexuel). بينما تُصبحُ النتائجُ أهمَّ بكثيرٍ إذا ما عكسنا اتجاه التفسير بمحاولةِ **فهم** بعضِ أشكالِ المِثْليةِ انطلاقاً من مثلّثِ الرغبة. إذ يُمكنُ تعريفُ المثليةِ البروستية، على سبيل المثال، على أنها انزلاقُ قيمةٍ شبقيةٍ نحو الوسيط مع بقائها مرتبطةً بالغرضِ المرغوبِ فيه في الحالة الدونجوانية (Donjuanisme) «الطبيعية». وليس هذا الانزلاقُ مستحيلاً **من حيث المبدأ**، لا بل هو جائزٌ في الأطوار الحادّةِ من الوساطة الداخلية التي تتميَّزُ بتفوُّقٍ ملحوظٍ للوسيط وتهميشٍ تدريجيّ للغرض المرغوب. وتكشفُ بعضُ مقاطع رواية **الزوج الأبديّ** بوضوحٍ عن بداية انحرافٍ شبقيّ نحو المنافسِ الفتّان.

توضحُ الرواياتُ بعضها بعضاً وعلى الناقد استخلاصُ مناهجه ومفاهيمه، وحتى مغزى جهده، من الروايات نفسها ... ولا بدّ هنا من الالتفاتِ إلى بروست رواية **السجينة**(*) (*La Prisonnière*) القريبِ من بافيل بافلوفيتش، وذلك بغيةَ فهمِ ما يرغبُ فيه هذا البطل:

(*) صدرت هذه الرواية بعد وفاة الكاتب بسنة، أي عام 1923.

«قد نرى، لو كنّا نُجيدُ أكثر تحليلَ غرامياتنا، أنّ المرأةَ لا تُعجبنا في أغلب الأحيان إلاّ بسبب وجود ثقلٍ موازنٍ لرجالٍ علينا أنْ نتنازعَ معهم عليها، وإنْ كنّا نُعاني أشدّ أنواعِ العذاب لأنّ علينا أن نتنازع معهم عليها. فإذا زالَ هذا الثقلُ المُوازنُ زالَ معه سحرُ المرأة. ولدينا مثالٌ على ذلك في الرجلِ الذي يشعرُ بتراجع إعجابه بالمرأة التي يحبّها فتراهُ يُطبّقُ عفوياً القواعدَ التي استخلصها، ويضعُ المرأةَ، ليتأكّد من أنّه لا يزالُ يحبّها، وسط أجواء محفوفةٍ بالمخاطر حيث يترتّبُ عليه حمايتها كلّ يوم».

يتجلّى القلقُ البروستيُّ الجوهريّ، والذي هو أيضاً قلقُ بافيل بافلوفيتش، تحت طلاقة النبرة. إذ يُطبّقُ البطلُ الدستويفسكيّ «عفوياً» هو أيضاً، أو لنقلْ بذهنٍ صافٍ، القواعدَ التي لم «يستخلصها» حقّاً لكنِ التي تُديرُ مع ذلك وجودَه البائس.

إنّ مثلّث الرغبة **واحدٌ**، سواءٌ أبدأنا مع دون كيشوت وانتهينا مع بافيل بافلوفيتش أم بدأنا مع **تريستان وإيزو**(*) (*Tristan et Iseult*) كما فعلَ دوني دو روجمون (Denis de Rougement) في كتابه **الحبُّ والغرب** (*L'Amour et l'occident*) لننتهي سريعاً مع «سيكولوجية الغيرة التي تجتاحُ تحليلنا»، إذ يُقِرُّ روجمون صراحةً بتعريفه هذه السيكولوجيا على أنها «تدنيسٌ للأسطورة» التي تُجسّدها قصيدةُ تريستان، بوجود رابطٍ يجمعُ «أنبلَ» أشكالِ الشَغَف والغيرةَ السقيمةَ، كتلك التي وصفها لنا بروست ودستويفسكي. ويرى روجمون بحقّ أنّها «غيرةٌ مرغوبٌ فيها ومُستَثارَةٌ وتَمّ تيسيرُها بِرِياء»:

(*) حكاية خرافية تعود إلى القرون الوسطى تتحدّث عن عاشقين هما ضحية القدر الذي جعلهما يشربان أكسير الحبّ لكنّ الموت وحده هو الذي يجمعهما في النهاية. ولقد كانت إيزو زوجة مارك ملك كورنوايل.

«يصلُ الأمرُ إلى حدّ الرغبةِ في أنْ يخونَنا المحبوبُ لملاحقتِه من جديد والإحساسِ بالحبّ بحدّ ذاته».

تِلكُم، إلى حدٍّ ما، رغبةُ بافيل بافلوفيتش، فالزوجُ الأبديّ لا يستطيعُ الاستغناء عن الغيرة. وسنرى من الآن فصاعداً، بفضل تحليلنا وشهادةِ دوني دو روجمون، وراء كافّةِ أشكالِ مثلّث الرغبة الفخَّ الجهنّميّ نفسَه الذي ينزلقُ فيه البطلُ شيئاً فشيئاً، فمثلّثُ الرغبةِ **واحدٌ** .ونعتقدُ أننا قادرون على تقديم دليلٍ ساطع على هذه الوحدة، وتحديداً في النقطةِ التي تُثيرُ الريبةَ أكثر من غيرها. إنّ الحالتين «المتطرّفتين» للرغبة واللتين يمثّلُ إحداهما سرفانتس والأخرى دستويفسكي، تبدوان صعبتين على البقاء معاً في بنيةٍ واحدة، وإنْ سلّموا معنا أنّ بافيل بافلوفيتش أخٌ للمُتحذلق البروستيّ وحتى للمغرور الستانداليّ، فمن سيراهُ نسيباً، وإنْ بعيداً، من أنسباء دون كيشوت المشهور؟ فلن يتوانى مُقرّظو هذا البطل المتحمّسون في اعتبار مقارنتنا انتهاكاً للحُرُمات، لأنّ موطنَ دون كيشوت في نظرهم الأعالي، فكيف لمُبتدِع هذا الكائن الساميّ التكهّن بموطنِ القذارةِ التي يتمرّغُ فيها الزوجُ الأبديّ؟

يجبُ البحثُ عن الجواب في إحدى تلك القصصِ التي ملأ بها سرفانتس رأسَ دون كيشوت. وليست هذه النصوصُ كلُّها انتكاساتٍ للنوع الروائيّ - الرومنسيّ، مع أنّها كلُّها قد خرجت من القالب نفسه، الرَعَويّ (Pastoral) أو الفروسيّ. أحدُ هذه النصوص هو **الوقحُ العجيب** (*Le Curieux impertinent*)، ويمثّلُ مثلّثاً للرغبةِ مشابهاً تماماً لمثيله عند بافيل بافلوفيتش.

تزوّجَ أنسيلم (Anselme) حديثاً الشابّةَ الجميلةَ كامي (Camille) وتمّ الزواجُ بواسطة لوتير (Lothaire) الصديق المقرّب للعريس السعيد. بعد الزواج بفترةٍ يطلبُ أنسيلم من لوتير طلباً غريباً، إذ

يرجوه أنْ يُغازِلَ كامي التي يرغبُ، على حدّ زعمه، «اختبارَ مدى وفائها»، فيرفضُ لوتير غاضباً، لكنّ أنسيلم يعاودُ المحاولة ويُلحُّ عليه بشتّى الأساليب كاشفاً في أقواله عن السمةِ الهاجسية (Obsessif) لرغبته. ويتهرّبُ لوتير منه طويلاً، ثمّ يتظاهرُ بالقبول ليُهدّئَ أنسيلم الذي يُرتّبُ للشابّين لقاءاتٍ يكونان فيها وحدهما، ثمّ يسافرُ ليعودَ فجأةً ويُعاتب لوتير بمرارةٍ على عدم حملِ دوره محمل الجدّ. باختصار، يتصرّفُ أنسيلم بجنونٍ يبلغُ حدَّ دفعِ كامي لأنْ ترتمي في أحضانِ لوتير. وما إنْ يعلم أنسيلم أنه صارَ زوجاً مخدوعاً حتى ينتحر يائساً.

حين نُعيدُ قراءة هذا النصّ على ضوء **الزوج الأبديّ والسجينة** لا يعودُ بمقدورنا وصفه بالتكلّفِ وعدم الفائدة، إذ يُتيحُ لنا دستويفسكي وبروست الغوصَ في معناه الحقيقيّ، فـ **الوقحُ العجيبُ هو الزوجُ الأبديّ** عند سرفانتس، ولا تختلفُ القصّتان إلاّ في التقنية وتفاصيل الحبكة.

يقودُ بافيل بافلوفيتش فيلتشانينوف إلى خطيبته ويطلبُ أنسيلم من لوتير مغازلةَ زوجته، وفي كلتا الحالتين فإنّ سحرَ وهَيْبةَ الوسيط وحدهما قادران على المصادقة على سلامةِ خيارٍ جنسيّ. ويُشدّدُ سرفانتس مطوّلاً في بداية قصّته على الصداقةِ التي تربط البطلين، وعلى تقدير أنسيلم العميق للوتير وعلى الدور الذي أدّاه هذا الأخير كوسيط بين العائلتين بمناسبة الزواج.

ومن الواضح أنّ تلك الصداقةَ الحميمةَ يرافقها إحساسٌ حادٌّ بالمنافسة، إلاّ أنّ هذه المنافسةَ تبقى خفيةً. أمّا في **الزوج الأبديّ** فالوجهُ الآخرُ من الإحساس «الثلاثيّ» هو الذي يبقى خفياً، إذ نرى بوضوح كراهيةَ الزوج المخدوع، أما التبجيلُ الذي تُخفيه هذا الكراهيّةُ فنتكهّنُ بها شيئاً فشيئاً، فبافيل بافلوفيتش يطلبُ من

فيلتشانينوف اختيارَ الحِلية التي يريد إعطاءها لخطيبته لأنّه يتمتّع في نظره بحظوةٍ جنسيةٍ كبيرة.

يبدو البطلُ في القصّتين وكأنّه يُقدّمُ محبوبتَه للوسيط مجّاناً، كما يُقدّمُ المؤمنُ أُضحيةً لآلهته. لكنّ المؤمنَ يُقدّمُ الغرضَ لتتمتّعَ به الآلهةُ، أمّا بطلُ الوساطةِ الداخلية فلا يقدّمه لتتمتّعَ الآلهةُ به، إنّه يدفعُ المحبوبةَ إلى الوسيط ليرغبَ هذا الأخيرُ فيها ومن ثمّ لينتصرَ هو على هذه الرغبةِ المنافِسَةِ، فهو لا يرغبُ **من خلال** وسيطه وإنما **ضدّه**، فالغرضُ الوحيدُ الذي يرغبُ فيه البطلُ هو ذاك الذي سيحرمُ وسيطَه منه، لأنّ ما يهمّه في حقيقة الأمر هو الانتصارُ الحاسمُ على هذا الوسيطِ الوقحِ فحسب، فالغطرسةُ الجنسيةُ هي التي تقودُ باستمرار كُلاًّ من أنسيلم وبافيل بافلوفيتش، وهي التي توقعُ بهما أشدَّ الهزائم إذلالاً.

تقترحُ قصّتا **الوقح العجيب والزوج الأبديّ** تأويلاً غير رومنسيّ لشخصية دون جوان، فأنسيلم وبافيل بافلوفيتش يتعارضان مع الأسياد الصغار الثرثارين المُعجَبين بأنفسهم و«المؤمنين بالإنسان» ممن يعجُّ بهم عصرُنا، فالغطرسةُ هي التي توجِدُ دون جوان، والغطرسةُ هي التي تجعلُ منّا، عاجلاً أم آجلاً، عبيدَ الآخرين، فدون جوان الحقيقيّ ليس مستقلاًّ، بل على العكس هو عاجزٌ عن الاستغناء عن **الآخرين**. ولقد تَمَّ إخفاءُ هذه الحقيقة اليوم لكنّها تبقى حقيقةَ بعضِ الفتّانين (Séducteurs) الشكسبيريين وحقيقةَ دون جوان موليير:

«إنّ القدرَ جعلني أرى هذين العاشقَين قبل سفرِهما بثلاثة أيام أو أربعة. لم أرَ في حياتي شخصين سعيدين ببعضهما مثلهما ويُظهران مثل هذا الحبّ. ولقد تأثّرتُ برقّةِ لواعج حبّهما المتبادل، فاستولى ذلك على قلبي وبدأ حبّي بشعورٍ بالغيرة. نعم، لم أحتملْ رؤيتهما بمثل هذا الوفاق، فحرّكَ السخط رغباتي ورحتُ أتخيّلُ متعتي

القصوى وأنا أُعَكِّرُ صَفْوَ تفاهمهما وأقطعُ أواصرَ ارتباطهما الذي كان يهينُ رهافة قلبي».



لا يمكنُ لأيّ تأثيرٍ أدبيّ أنْ يُفَسِّرَ نقاطَ الالتقاءِ بين **الوقح العجيب** و**الزوجِ الأبدي**، فالاختلافاتُ جميعُها مجرّدُ اختلافاتٍ شكليةٍ، أمّا نقاطُ التشابه فتمسُّ المضمون. ولا شكّ أنّ دستويفسكي لم يشكّ بوجود مثل هذا التشابه، إذ لم يكُنْ ينظرُ، ومَثله في ذلك كمَثَل العديدِ من قرّاء القرنِ التاسع عشر، إلى تلك التحفةِ الأدبية الإسبانية إلاّ من خلال المفسِّرين الرومنسيين، مكوِّناً ـ على الأغلب ـ فكرةً خاطئةً عن سرفانتس. إنّ كلَّ تلك الملاحظات عن **دون كيشوت** تَشِي بالأثرِ الرومنسيّ.

لطالما حيّرَ النقّادَ وجودُ قصّة **الوقح العجيب** بجانب دون كيشوت، إذ يتساءلُ المرءُ عمّا إذا كانتِ القصّةُ تتلاءمُ مع الرواية، وبالتالي تبدو وحدة التحفة الأدبيةِ موضوعَ شكّ. أمّا رحلتُنا عبر الأدبِ الروائيّ فتكشفُ عن هذه الوحدة، فلقد انطلقنا من عند سرفانتس ثمّ عدنا إليه واستنتجنا أنّ عبقريةَ الروائيّ تُعانقُ أقصى أشكالِ الرغبة بحسب **الآخر**. المسافةُ بين سرفانتس دون كيشوت وسرفانتس أنسيلم ليست بالقصيرة، إذ تَسعُ كافّةَ الأعمالِ التي تناولناها في هذا الفصل، لكنّها أيضاً ليست متعذّرةَ العبور، على اعتبار أنّ كلَّ واحدٍ من هؤلاءِ الروائيين يأخذُ يدَ الآخر، فيُشكّلُ فلوبير وستاندال وبروست ودستويفسكي سلسلةً غيرَ منقطعةٍ من سرفانتس لآخر.

إنّ تزامنَ وجودِ الوساطة الخارجية والوساطةِ الداخليةِ ضمن العمل الواحد يؤكِّدُ، في رأينا، وحدةَ الأدب **الروائي**، كما تؤكّدُ

وحدةُ هذا الأدبِ، بالمقابل، وحدةَ رواية **دون كيشوت**. إننا نُبرهنُ على شيءٍ بآخر، كما نبرهنُ على أنّ الأرض كرويةٌ بالدوران حولها. فالقوّةُ الإبداعيةُ عند أبي الرواية الحديثة(*) عظيمةٌ لدرجةِ أنها تؤثِّرُ دون جهدٍ يُذكَر في مُجملِ «الفضاء» الروائيّ. إذ لا توجدُ فكرةٌ في الروايةِ الغربيةِ إلاّ وتجدُ بذورَها عند سرفانتس. أمّا أمُّ هذه الأفكارِ، أي الفكرةُ التي يتأكّدُ دورُها المركزيّ كلّ لحظةٍ، والفكرةُ التي ترجعُ إليها كلُّ الأفكار الأخرى، فهي مثلّثُ الرغبةِ، وستكون بمثابة أساس نظرية الرواية **الروائية** التي يُشكّلُ هذا الفصلُ الأوّلُ مقدّمةً لها.

(*) المقصود هنا هو سرفانتس بطبيعة الحال.

الفصل الثاني
سيؤلّهُ البشرُ بعضُهم بعضاً

يتوقّعُ كلُّ أبطالِ الروايات من التملُّك تغييراً جذرياً لكينونتهم. فيتردّدُ الوالدان في **البحث عن الزمن المفقود** في إرسالِ ابنِهم إلى المسرح بسبب سوءِ حالته الصحّية، لكنّ الولدَ لا يتفهّمُ مثل هذا القلق، إذ يبدو له همُّ الصحّة مبتذلاً بالمقارنة مع المنافعِ الهائلة التي يتوقّعُها من العرضِ المسرحيّ.

ولا يعدو الغرضُ المرغوبُ أنْ يكونَ وسيلةً للوصول إلى الوسيط، فالرغبةُ موجّهةٌ إلى **كينونة** (Être) هذا الوسيط. ويُقارنُ بروست تلك الرغبةَ القطيعة في أنْ نكونَ **الآخر** بالعطش:

«التعطّشُ الشبيهُ بذاك الذي تكتوي به الأرضُ الظمآنة، إلى حياةٍ تَعُبُّ منها روحي، التي لم تتلقَّ منها حتى اليوم قطرةً واحدةً قطّ، بتلهّفٍ وببلعاتٍ طويلةٍ متشرّبةً إيّاها بشكلٍ كامل».

تظهرُ هذه الرغبةُ بابتلاعِ كينونةِ الوسيط عند بروست، وبشكلٍ متكرّرٍ، في الرغبة في **دخول** حياةٍ جديدةٍ: رياضيةٍ، ريفيةٍ، «عابثةٍ». ويرتبطُ السِحرُ المفاجئُ لأسلوبِ حياةٍ جديدٍ على السارد دائماً بلقاءِ شخصٍ يُحَرّكُ فيه تلك الرغبة.

إنّ معنى الوساطةِ واضحٌ تماماً عند «طَرَفَي» الرغبة، فدون كيشوت يُعلنُ بصوتٍ عالٍ حقيقةَ شغفِه، ويعجزُ بافيل بافلوفيتش عن إخفائها عنّا، فالشخصُ الراغبُ يريدُ أنْ يُصبحَ وسيطَه، يريدُ أنْ يسطوَ على كينونة هذا الأخيرِ المتمثّلةِ بالفارس الكاملِ أو بالفَتّانِ (Séducteur) الذي لا يُقاوَم.

ولا تتغيّرُ هذه الغايةُ لا في الحبّ ولا في الكراهية، فحينَ يدفعُ أحدُ الضبّاطِ بطلَ قصّة **القبو**[*] (*Le Sous-sol*) (وتحملُ أحياناً عنوان **رسائل من القبو** (*Lettres du souterrain*)) في صالةٍ للبليباردو، ينهشُ هذا الأخيرَ تعطُّشٌ فظيعٌ للثأر. ولَكانَ بإمكاننا الحكمُ على هذه الكراهيةِ بأنها «مشروعةٌ»، لا بل «عقلانيةٌ» أيضاً، لو لم تكشفْ عن معناها الميتافيزيقيّ رسالةٌ كتبها «رجل القبو» ليصرعَ مُهينَه وليغويه:

«رجوته أنْ يعتذرَ إليّ ولمّحتُ بوضوحٍ إلى المبارزة، في حال رفضه. ولقد كانت الرسالةُ حسنةَ الصياغةِ بحيث تجعلُ الضابطَ، إنْ كان يمتلكُ أدنى شعورٍ بما هو «جميلٌ وجليل»، يأتي إليّ راكضاً فيعانقني عارضاً عليّ صداقته. لَكانَ ذلك مؤثراً! ولَكُنّا عشنا جدّ سعيدَين، جدّ سعيدَين! ... ولَكانتْ طَلْعتُه المَهيبةُ تكفي لتحميني من أعدائي، ولَكانَ لي عليه، بفضلِ ذكائي وأفكاري، تأثيرٌ يرفعُ من شأنَه. كم من أشياءَ كان يمكننا القيامُ بها معاً».

يحلمُ البطلُ الدستويفسكيّ، كحالِ البطل البروستيّ، بابتلاع (Absorber) كينونة الوسيط وتَمَثُّلِها (Assimiler)، فهو يتخيّلُ تركيبةً تامّةً تحوي قوّةَ هذا الوسيطِ و«ذكاءَه» هو بالذات، إذ يريدُ أنْ يُصبحَ **الآخرَ** وأنْ يحتفظَ بذاته هو في الوقت نفسه. لكنْ ما سببُ هذه الرغبة؟ ولِمَ هذا الوسيط بالذات لا غيره؟ لِمَ يختارُ البطلُ النموذجَ

(*) قصّة لدستويفسكي تعود إلى عام 1863.

الذي يتدلّهُ به ويُشْهِرُ به بمثل هذا التسرُّع ودون أيّ حسٍّ نقديّ؟

إنّ رغبةَ الانصهارِ في جوهرِ **الآخر** بهذا الشكلِ لا بدّ أنْ تكون نتيجةَ الإحساس بنفورٍ كبيرٍ تجاهَ جوهرِ الذاتِ الخاصّ، فرجلُ القبو إنسانٌ ضعيفٌ حقاً وهزيلٌ، ومدام بوفاري بورجوازيةٌ صغيرةٌ من الريف، وبالتالي نفهمُ سببَ رغبة هؤلاء الأبطال في تغيير كينونتهم. وإذا ما أخذنا كلاً من هؤلاء الأبطال على حدة فقد نضطرُّ إلى أنْ نحملَ الأعذارَ التي تنتحلها رغباتهم محملَ الجِدّ، وقد يفوتُنا بالتالي المعنى الميتافيزيقيّ لهذه الرغبة.

لا بدّ من تجاوز الحالات الخاصّة وبلوغ الشمولية للوصول إلى هذا المعنى الميتافيزيقيّ، فجميعُ الأبطال يتنازلون عن امتيازهم الفرديّ الأساسيّ المُتمثّلِ بالرغبة وَفقاً لما يختارونه، ولا يمكننا إرجاعُ هذا التنازلِ الذي يُجمعون عليه إلى خصالِ هؤلاء الأبطال المتباينةِ، بل علينا البحثُ عن سببٍ عامٍّ، فجميعُ أبطالِ الروايات يكرهون أنفسَهم عند مستوىً أكثر جوهريةً من «الخصال»، وهذا بالتحديد ما يقوله لنا الساردُ البروستيّ في بداية رواية **من ناحية منزل سوان**:

«كلُّ ما لم يكن أنا، أي الأرض والبشر، كان يبدو لي أثمنَ وأهمَّ وينعمُ بوجودٍ حقيقيٍّ أكثر»، فاللعنةُ التي ينوءُ بها البطلُ لا يمكنُ تمييزُها عن ذاتيته (Subjectivité). وموبشكين(*) (Muyshkine) نفسُه، وهو أنقى أبطالِ دستويفسكي، يعرفُ قلقَ الكائن المنفصل، أي الكائن الخاصّ:

«رأى أمامَه سماءً ساطعةً وقربه بحيرةً وحوله أفقاً مضيئاً واسعاً

(*) بطل رواية **الأبله** (*L'Idiot*) (1868).

لدرجة أنه بدا بلا حدود. لقد تأمّل ملياً هذا المشهدَ. وهو يذكرُ الآنَ أنّه مدَّ ذراعيه نحو ذلك المحيطِ من الضياءِ واللازورد وذرفَ دمعاً. كانت تعذّبُه فكرةُ أنّه غريبٌ عن كلِّ هذا. ما هذه الوليمة إذن؟ وما هذه الحفلة التي لا نهاية لها والتي كانت تستهويه منذ زمنٍ بعيدٍ، منذ طفولته، ولم يُشاركْ فيها قطّ؟ ... لكلِّ كائنٍ طريقه التي يعرفها، فيأتي ويرحلُ وهو يغنّي، أمّا هو فهو الوحيدُ الذي لا يعرفُ شيئاً ولا يفهمُ شيئاً، لا البشر ولا أصواتَ الطبيعة، لأنّه غريبٌ في كلِّ مكانٍ ولا قيمةَ له».

إنّ لعنةَ البطلِ رهيبةٌ وشاملةٌ لدرجةِ أنها تنتقلُ إلى الكائنات والأشياء التي تقعُ تحت تأثيره بصورةٍ مباشرةٍ، فالبطلُ، كمنبوذي الهند، ينقلُ العدوى إلى الكائنات والأشياء التي قد يستخدمها.

«كلّما كانتِ الأشياءُ... قريبةً كلّما أعرَض فكرُهُ عنها. فكانَ يبدو له كلُّ ما يحيطُ مباشرةً به، الريفُ المُمِلُ والبورجوازيون الصغار الأغبياء وتفاهةُ الوجود، استثناءاتٍ في هذا العالم علقتْ فيه بمصادفة خاصّةٍ، بينما تمتدُّ وراءه على مدِّ النظرِ بلادُ النعيمِ والأهواء».

ليس المجتمعُ ما يجعلُ من بطلِ الروايةِ منبوذاً، بل هو بالذات من يحكمُ على نفسه بذلك. فلِمَ تكرهُ الذاتيةُ الروائية نفسَها إلى هذه الدرجة؟ يقولُ رجلُ القبو:

«لا يُمكنُ للإنسانِ الشريف والمُتَعَلِّم أنْ يكونَ مغروراً إلاّ إذا كان صارماً مع نفسه إلى أبعد حدٍّ ويحتقرُها أحياناً حتى الكراهية».

لكنْ من أينَ تأتي مثلُ هذه الصرامةِ التي تعجزُ الذاتيةُ عن إرضائها؟ لا يمكنُ أنْ تأتي من نفسها، فالصرامةُ التي تأتي من الذاتيةِ وتتعلّقُ بتلك الذاتيةِ ليست مستحيلةً، إذ على تلك الذاتيةِ أنْ تُصدّق عهداً كاذباً يأتي من الخارج.

إنّ هذا العهدَ الكاذبَ، بنظر دستويفسكي، هو بشكلٍ أساسيّ عهدٌ بالاستقلاليةِ الميتافيزيقية. فهناكَ دائماً وراء كافّةِ المذاهبِ الغربيةِ المتعاقبةِ منذ قرنين أو ثلاثة المبدأُ نفسُه: مات الله وبالتالي على الإنسانِ أنْ يحلَّ محلَّه. إنّ إغواء الكبرياء أبديٌّ لكنّه صار لا يُقاوَمُ في العصر الحديثِ، لأنّه مُنظَّمٌ ومُضخَّمٌ بطريقةٍ لا تُصدَّق، فـ «الخَبَرُ الجيّدُ» الحديث يعرفه الجميع. وكلّما نُقِشَ أعمقَ في قلبنا كلّما صار التضادُّ أقوى بين هذا الوعدِ الرائع والتكذيبِ العنيف الذي تقابله به التجربة.

ومع تضخُّم الكبرياء تزدادُ مرارةُ وعي الوجودِ وتوحُّدِهِ، مع أنّه مشتركٌ بين جميعِ البشر. فما سببُ وهم الوحدةِ هذا الذي يُضاعِفُ الألم؟ لِمَ لَمْ يَعُدِ البشرُ يستطيعون تخفيفَ معاناتهم بمشاركتها؟ ولِمَ تتوارى حقيقةُ الجميعِ في أعماقِ وعيِ كلّ امرئٍ؟

يكتشفُ كلُّ الأشخاص في وحدةِ وعيهم أنّ الوعدَ كاذبٌ، لكنْ لا يستطيعُ أحدٌ تعميمَ هذه التجربة، إذ يبقى الوعدُ حقيقياً عند **الآخرين**، فكلُّ امرئٍ يظنُّ أنّه الوحيدُ المحرومُ من الميراث الإلهيّ ويجهدُ لإخفاء هذه اللعنة، فالخطيئةُ الأصليةُ لم تعُدْ حقيقةَ كلّ البشرِ كما في العالم الدينيّ، بل سرَّ كلّ فردٍ والشيءَ الوحيدَ الذي تملكه هذه الذاتيةُ التي تُعلنُ بصوتٍ عالٍ جبروتَها وسيطرتَها الساطعة. يقولُ رجل القبو: «لم أكنْ أعلمُ أنّه يمكنُ للبشرِ أنْ يكونوا في الوضع نفسه وأخفيتُ هذه الخصوصيةَ طوال عمري كأنّها سرٌّ».

يُمَثِّلُ ابنُ الزنا دولغوروكي (Dolgorouki) بشكلٍ رائعٍ جدليةَ الوعدِ غيرِ الموفَّى به (Non tenue). فهو يحملُ اسمَ عائلةٍ أميريةٍ يعرفها الجميع، لكنّ هذا التشابهَ في الأسماء يُثيرُ باستمرارٍ أخطاءً مُذِلَّةً. إنها نُغُولةٌ (Bâtardise) ثانيةٌ تُضافُ إلى الأولى، فأيّ إنسانٍ

حديثِ ليسَ دولغوروكي الأمير في نظر **الآخرين** ودولغوروكي ابن الزنا في نظر نفسه؟ إنّ بطلَ الرواية هو دوماً ابنُ نَسَتْهُ الجنّياتُ الطيّباتُ عند تعميده.

إنّ الجحيمَ الحقيقيّ هو أنْ يظنَّ المرءُ أنّهُ وحيدٌ في الجحيم، وكلّما كان الوهمُ عامّاً كلّما كانَ فاضحاً. وتؤكّدُ عبارةُ «البطل المضادّ» الدستويفسكيّ التالية ذلك الجانبَ المضحكَ من الحياة في القبو: «**إني** وحيدٌ **وهم معا!**». إنّ الوهمَ مثيرٌ للسخرية لدرجةِ أنّه ليس هناك وجودٌ دستويفسكيّ لا يشكو الوهمُ فيه من شرخٍ. بومضةٍ قصيرةٍ يرى الشخصُ الكذبةَ العامّةَ ولا يعودُ قادراً على الاعتقاد باستمراريتها، إذ يُخَيَّلُ إليهِ أنّ الناسَ سيتعانقون وهم يبكون. لكنّ هذا الأملَ لا طائل فيه ولا يلبثُ الكائنُ الذي حَرَّضهُ هذا الأملُ أنْ يخشى مَغَبّةَ إفشاءِ سرِّهِ الرهيب للآخرين، ويخشى عواقبَ إفشائه لنفسه أكثرَ، فيبدو أوّلاً أنّ تواضعَ مويشكين يخرقُ درعَ الكبرياء فيطمئنُّ مخاطبُه، لكنْ سرعانَ ما يستولي عليه الخجلُ فيُعلنَ عالياً أنّه لا يريدُ تغيير كينونته وأنه يكتفي بذاته.

هكذا يصبحُ ضحايا **الإنجيل** الحديثِ أفضلَ حلفائه، فكلّما زادتْ عبوديةُ المرءِ زادَ حماسُه في الدفاع عن العبودية. ولا يُكتَبُ للكبرياءِ البقاءُ إلاّ بفضلِ الكذبِ الذي يُغَذّيهِ مثلّثُ الرغبةِ. يتوجّهُ البطلُ بشغفٍ إلى هذا **الآخر** الذي يبدو أنّه هو الذي يتمتّعُ بالميراث الإلهيّ. وإيمانُ المُريدِ كبيرٌ لدرجةِ يُخَيَّلُ إليه معها أنّه على وشكِ اختلاسِ السرِّ العظيم من الوسيط، لا بل هو يتمتّعُ به منذ الآنَ كميراثٍ، فينصرفُ عن الحاضرِ ويعيشُ في مستقبلٍ مضيءٍ. لا شيءَ يفصلهُ عن الألوهيةِ، لا شيء على الإطلاق، إلاّ الوسيط بالذات الذي تقفُ رغبتُه المنافسةُ عائقاً أمامَ رغبته هو بالذات.

لا يمكنُ للوعي الدستويفسكيّ، كما هي حال الأنا الكيركغارديّ(*) (Kierkegaardien)، الاستمرار من دون نقطة استنادٍ خارجية، فهو يتخلّى عن الوسيط الإلهيّ، لكنّه يقعُ على الوسيطِ البشريّ. وكما يُوَجِّهُ المنظورُ ذو الأبعادِ الثلاثة جميعَ خطوطِ اللوحة نحو نقطةٍ محدّدةٍ تقعُ «في مؤخّرة» اللوحةِ أو «في مقدّمتها»، كذلك تُوَجِّهُ المسيحيةُ الوجودَ نحو نقطةِ تلاشٍ تقودُ إمّا إلى الله أو إلى **الآخر**. ويعني الاختيارُ دوماً اختيارَ نموذجٍ لنا، أمّا الحرّيةُ الحقّةُ فهي في الخيار الأساسيّ بين نموذجٍ إنسانيّ ونموذجٍ إلهيّ.

ولا يمكنُ فصلُ نزوع الروح إلى الله عن الانحدار في أعماق الذات. وعلى العكس من ذلك، لا ينفصلُ انطواءُ الكبرياء عن النزوع المذعورِ إلى **الآخر**. ويمكننا القول، بقلب عبارة القديس أغسطين، إنّ الكبرياءَ خارجَنا أكثر مما هو العالم الخارجيّ. وهذا الوجودُ الخارجيّ للغرور هو ما يُصَوِّرهُ بشكلٍ رائعٍ جميعُ الروائيين من المسيحيين وغير المسيحيين. فيؤكّدُ بروست في **الزمن المُستعاد** أنّ الاعتزاز بالنفس (Amour-propre) يجعلنا نعيشُ «بعيدين عن أنفسنا»، ويربطُ مرّاتٍ عديدة هذا الشعور **بروح المحاكاة**.

وتُلقي رؤيةُ دستويفسكي، في سنواته الأخيرة، ضوءاً أسطعَ على المعنى العميقِ للأعمال الروائية، وتُعطينا هذه الرؤيةُ تأويلاً متماسكاً لنقاط التشابه الوثيق وللاختلاف الجذريّ بين المسيحيةِ والرغبةِ وَفقاً **للآخر**. وسنقتبسُ من هذه الحقيقةِ السامية التي تُعَبِّرُ عنها

(*) سورين كيركغارد (Sφren Kierkegaard) (1813 ـ 1855): فيلسوف دانمركي وضع مقابل الفلسفة الموضوعية العامّة الهيغلية فلسفةً تقومُ على حقيقةِ الذات والوجود الفرديّ الذي تتنازعه التناقضات والعذاب والقلق والخطيئة. كان لفكر كيركغارد أثراً بالغاً في الفكر الوجوديّ الدينيّ والملحد على حدّ سواء.

كافةُ الأعمالِ الروائيةِ العظيمة، ضمنياً أو صراحةً، عبارةَ مجرَّدةً استقيناها من رواية **يأس** (*Désespoirs*) للوي فيريرو (Louis Ferrero): «الشغفُ هو تَغَيُّرُ محلِّ إقامةِ قوّةٍ أوقظتها المسيحيةُ ووجّهتها إلى الله».

لا يلغي نفيُ الله التعالي (Transcendance) وإنما يُغيّرُ وجهةَ سيرِه من الماوراء (L'Au-delà) إلى المادون (L'En deça)، فتُصبحُ محاكاةُ السيّدِ المسيح محاكاةَ الإنسانِ العاديّ، وبالتالي تكبحُ إنسانيةُ الوسيطِ اندفاعةَ المتكبّر، وما الكراهيةُ إلاّ نتيجةَ هذا الصراع. ولقد أدّى عدمُ ملاحظةِ ماكس شيلر لطبيعة الرغبة التي تكمن في المحاكاة إلى إخفاقه في التمييز بين الحقد وبين الشعور المسيحيّ، إذ لم يجرؤْ على تقريب هاتين الظاهرتين للتفريق بينهما بعد ذلك بشكلٍ ناجح، وبقيَ غارقاً في الغموض النيتشويّ الذي كان ينوي توضيحه مع ذلك.



يجبُ دراسةُ المعنى الدستويفسكيّ للوساطة الداخلية من خلال شخصية ستافروغين(*) (Stavroguine) الأساسية، فهو وسيطُ جميع شخصيات **الشياطين**، ولا يجب التردّدُ في اعتباره صورةً من صورِ المسيح الدجّال (L'Antéchrist).

يجبُ، لفهم ستافروغين، أنّ يُنظَرَ إليه من خلال دوره كنموذجٍ، وفي علاقاته مع «مريديه»، ويجبُ ألاّ يُعزَلَ عن سياقِه الروائيّ، كما يجب، بشكلٍ خاصّ، ألاّ نُفتَنَ بـ «عَظَمَتِه الشيطانية» كما يفعلُ جميعُ الممسوسين.

(*) بطل رواية **الشياطين** (*Les Démons*) (1871) والتي تُرجمت أيضاً إلى الفرنسية تحت عنوان **الممسوسون** (*Les Possésés*).

إنّ الممسوسينَ يأخذون أفكارَهم ورغباتِهم من ستافروغين، كما أنهم مولعون به ويشعرون حياله بمزيج من التبجيلِ والكراهيةِ، وهذا أمرٌ يُمَيِّزُ الوساطةَ الداخلية. إنهم يصطدمون جميعاً بجدار لامبالاته. يبارزُ المسكينُ غاغانوف (Gaganov) ستافروغين، لكنْ لا الإهاناتُ ولا الرصاصاتُ تستطيعُ أنْ تنال من نصف الإله. فعالمُ الممسوسين صورةٌ معكوسةٌ عن العالم المسيحيّ، فقد حلّتْ محلَّ وساطةِ القدّيسِ الإيجابيةِ وساطةُ القلقِ والكراهيةِ السلبية.

يقولُ شاتوف (Shatov) لستافروغين: «كان هناك مُعلّمٌ أعلنَ عن أشياء هائلة، وتلميذٌ قامَ من بين الموتى». يقعُ كيريلوف (Kirilov) وشاتوف وليبيادكين (Lebiadkine) وجميعُ نساء رواية **الشياطين** تحت تأثيرِ سلطةِ ستافروغين الغريبة ويكشفون له، بعباراتٍ متطابقةٍ إلى حدٍّ ما، عن الدور العظيم الذي يؤدّيه في حياتهم، فستافروغين «نورُهم»، وينتظرونه كـ «الشمس» ويقفون أمامه كما «أمام العليّ» (Le Très-Haut) ويتكلّمون إليه «كما يتكلّمون إلى الله نفسه». ويقولُ له شاتوف: «أتعلمُ أني سأُقبّلُ آثارَ قدميكَ عندما تغادرُ. إنني لا أستطيعُ انتزاعكَ من قلبي، يا نيكولاي ستافروغين».

يستغربُ ستافروغين من أنّ شاتوف يعتبره «كنجم» ويرى نفسه «مجرّدَ حشرةٍ» أمامه، فالجميعُ يريدون أنْ يُحَمِّلوا ستافروغين «رايةً». وفي نهاية المطاف، نرى فيركوفنسكي (Verkhovenski) نفسَه، وهو أكثرُ شخصيات **الشياطين** برودةً وتكتّماً و«استقلاليةً» على ما نعتقد، ينهارُ عند قدمي المعبودِ فيقبّلُ يده ويهذي بأقوالٍ بالغة الحماس ثمّ يقترحُ عليه أنْ يُعلِنَ نفسه «إيفان ابنَ القيصر البكر» (Le Tsarévitch Ivan)، مُنقذَ روسيا الثورية الذي سيخرجُ من قلب الفوضى، والديكتاتور الكليّ القدرة الذي سيعيدُ النظامَ إلى نصابه.

صرخ بيوتر ستيبانوفيتش قائلاً كما لو كان في حالة نشوةٍ روحية:

«كم أنتَ جميلٌ يا ستافروغين! ... أنت معبودي ! أنت لا تهينُ أحداً ومع ذلك يكرهكَ الجميعُ، تُعاملُ الناسَ كأندادٍ لك ومع ذلك يخافونك... أنت الزعيمُ، أنت الشمسُ، وأنا مجرّدُ دودةٍ».

تشعرُ العرجاءُ ماريا تيموفييفنا (Maria Timofeievna) بخوفٍ وافتتانٍ مسعورَين في حضرةِ ستافروغين. إنها تطلبُ منه بتواضع قائلةً: «هل أستطيعُ الجثوَ أمامك؟». لكنْ سرعانَ ما يزولُ الافتتانُ وتصبحُ ماريا الوحيدةَ القادرةَ على كشفِ الدجّالِ، لأنّ لا كبرياءَ (Orgueil) عندها. ويُعتَبَرُ ستافروغين حقّاً رمزاً للوساطةِ الداخلية.

إنّ الكراهيةَ هي الصورةُ المعكوسةُ للحبّ الإلهيّ، فلقد رأينا الزوجَ الأبديَّ والوقحَ العجيبَ يُقدّمان المحبوبَ «أُضحيةً» للآلهة المرعبة، كما أنّ شخصياتِ **الشياطين** تُقدّمُ نفسها لستافروغين وتعرضُ عليه أغلى ما تملك. وإنّ التعالي المُنْحَرِف (Déviée) صورةٌ كاريكاتوريةٌ عن التعالي العموديّ، فليس هناك عنصرٌ من هذه الصوفيةِ المقلوبةِ لا يجدْ نظيرَه المُنيرَ في الحقيقةِ المسيحية.

يؤكّدُ الأنبياءُ المزيّفون أنّ **البشرَ سيؤلّهُ بعضُهم بعضاً** في عالم الغد. وإنّ أقلَّ الشخصياتِ الدستويفسكية تبصّراً هي التي تحملُ هذه الرسالةَ الغامضة. أمّا البؤساءُ فيتحمّسون لفكرةِ الأُخُوّةِ الرحبة ولا يَعونَ السخريةَ الكامنةَ في عبارتهم بل يظنّون أنّهم يُبَشّرون بالجنّة بينما هم يغوصون في الجحيم.

وجميعُ مَن يحتفونَ بإنجازات «الماديّةِ» أو يأسفون لها، هم أيضاً بعيدون عن الفكرِ الدستويفسكيّ، إذ لا يوجدُ ما هو أقلّ «ماديّة» من مثلّث الرغبة، فشغفُ الرجالِ بانتزاعِ الأشياءِ من بعضِهم البعض أو بالإكثارِ منها ليسَ نصراً للمادّةِ، بل للوسيط الذي هو إلهٌ

بهيئةٍ بشريّة. وحدَهُ مويشكين، في عالم الروحانيةِ الشيطانيةِ هذا، يحقُّ له أنْ يقولَ عن نفسه بأنه «ماديّ»، إذ يفتخرُ البشرُ بنبذِ الخرافاتِ القديمةِ لكنّهم يغوصون في القبو، في هذا السردابِ الذي تنتصرُ فيه الأوهامُ الفاضحة. فكلّما خلتِ السماءُ من الآلهةِ انقلبَ المُقَدَّسُ إلى الأرض عازلاً البشرَ عن كلّ طيّبات الأرضِ وجاعلاً بينه وبين هذه الدنيا هوّةً أعمقَ من العالمِ الآخرِ القديم. وهكذا يصبحُ سطحُ الأرضِ الذي يسكنه **الآخرون** جنّةً يتعذّرُ بلوغها.

لا يعودُ بالإمكان، عند هذا المستوى الأدنى، طرحُ مسألةِ الإلهيّ، إذ يُمكنُ «إرضاءُ» الحاجة إلى التعالي بالوساطة. وبالتالي، يبقى الجدلُ الدينيُّ أكاديمياً وإنْ أدّى، ربما، إلى إثارةِ مواقفَ متعارضةٍ حادّةٍ. لا يهمُّ إذن أنْ يؤكّدَ إنسانُ القبو أو أنْ ينفي وجودَ الله، ربّما بعنفٍ لكنْ دائماً على مضض، إذ يجبُ أوّلاً الصعودُ إلى سطح الأرض لكي يأخذَ المُقَدَّسُ معناهُ الماديّ، فالعودةُ إلى الأرضِ الأمّ هي، عند دستويفسكي، الخطوةُ الأولى الضروريةُ على طريقِ الخلاص. وحين يبرزُ بطلُهُ خارجاً من القبوِ منتصراً فإنّه يُعانقُ أرضَ ميلاده.



نقعُ على التعارضِ والتشابهِ بين هذين النوعين من التعالي عند جميع روائيي الرغبة بحسب **الآخر**، أمسيحيين كانوا أم لا. وتبدو نقاطُ التشابه دوماً واضحةً للعيان في حالة الوساطة الخارجية، فالفروسيةُ الجوّالةُ (La Chevalerie errante) هي صوفيةُ دون كيشوت، إذ يسألُ سانشو سيّدَه، في فصلٍ مثيرٍ للفضول من الرواية، عن سببِ عدم اختياره أنْ يكون قدّيساً بدلَ أنْ يكونَ فارساً . . . كذلك يرى فلوبير أنّ النزعةَ البوفاريةَ انحرافٌ للحاجةِ إلى التعالي وتمرُّ إيما في مراهقتها بأزمةٍ شبه ـ صوفية قبلَ أنْ تنزلقَ

نحو النزعة البوفارية بحصر المعنى.

يتقاطعُ التحليلُ المعروفُ الذي قدّمهُ جول غولتييه لـ «النزعة البوفارية»، وفي نقاطِ عدّة، مع المخطّطِ الدستويفسكيّ الذي أظهرناه لتوّنا، إذ تتميّزُ شخصياتُ فلوبير، بحسب غولتييه، بـ «عيب جوهريّ ذي سمةٍ ثابتةٍ وخصوصيةٍ محدّدةٍ بحيث . . . تصبحُ، هي التي **ليست شيئاً يُذكر** (Rien) بحدّ ذاتها، **شيئاً ما** (Quelque chose)، هذا الشيء أو ذاك، بتأثيرِ الإيحاءِ الذي تنصاعُ له». و«تعجزُ» تلك الشخصياتُ عن «مضاهاةِ النموذجِ الذي تقترحه لنفسها، ومع ذلك يمنعُها حبُّ الذاتِ من الاعتراف بعجزها أمام نفسها. إنّه يُضلّلُ محاكمتَها العقلية ويدفعها إلى تحمّلِ المسؤولية والتماهي في الصورةِ التي وضعتها لنفسها مكان شخصيتها **الحقيقية**».

إنّ هذا الوصفَ صحيحٌ لكنْ يجبُ أنْ نُضيفَ أنّ ما يتوارى تحتَ حُبِّ الذات وما يديرهُ هما احتقارُ الذات وكراهيتُها، فسطحيةُ أبطال فلوبير **الموضوعية**، بالإضافة إلى ادّعاءاتهم السخيفة، تعمي بصيرةَ الناقدِ وتحجبُ عنه ملاحظةَ أنّ الأبطالَ هم أنفسُهم ـ أو على الأقلّ أكثرُهم ميتافيزيقيةً مثل السيّدة بوفاري ـ الذين يعترفون بقلّةِ كفاءتهم ويلقون بنفسهم في «النزعة البوفارية» هرباً من إدانةٍ هم أوّلُ من ينطقُ بها، وربما كانوا الوحيدين، في أعماق ضميرهم. إنّ سببَ البوفاريةِ والجنونِ الدستويفسكيّ إذن، هو فشلُ مشروعٍ شبهِ واعٍ في تأليه الذات (Autodivination). والحقُّ أنّ فلوبير يُلقي ضوءاً أقلّ سطوعاً مما يفعله دستويفسكي على الجذور الميتافيزيقية للرغبة. ومع ذلك تؤكّدُ مقاطعُ عديدةٌ من رواية **مدام بوفاري** سمةَ «التعالي» في الشغف.

تكتبُ إيما بوفاري رسائلَ غرامٍ لرودولف:

«لكنّها كانت ترى رجلاً آخر أثناءَ الكتابةِ، شبحاً مصنوعاً من ذكرياتها المضطرمة، من أجملِ قراءاتها ومن أقوى شهواتها. فيصبحُ في آخرِ الأمر حقيقياً وسهلَ المنالِ لدرجة أنها كانت تختلجُ مفتونةً دون أن تتخيّله بوضوحٍ مع ذلك، فقد كان كما الإلهُ تطمسُ ملامحه كثرةُ صفاته».

تصعبُ أكثر ملاحظةُ المعنى الميتافيزيقيّ للرغبة في الأوساط الأعلى، أو البورجوازية، للوساطة الداخلية، ومع ذلك فالغرورُ الستانداليّ أخو النزعةِ البوفارية الفلوبيرية، وهو ليس سوى قبوٍ أقلّ عمقاً تتخبّطُ فيه شخصياتُ الروايات دون جدوى، فالمغرور يُريدُ إرجاعَ كلّ شيءٍ إلى ذاته وضمّ كلّ شيءٍ إلى أناه، لكنّه لا ينجح في ذلك قطّ. إنه يُعاني دوماً من «تسرُّبٍ» نحو **الآخر** يسيلُ منه جوهرُ كيانه.

لقد فهم ستاندال تماماً، كما فعل دستويفسكي، أنّ سببَ هذه المصيبةِ يجب أنْ يكونَ **وعداً غيرَ موفى به**، ولهذا السبب يُعيرُ أهمّيةً كبيرةً لتعليم شخصياته، فالمغرورون هم في أغلب الأحيان أطفالٌ مدلّلون يكيلُ لهم المدائحَ، مداهنون عديمو الذمّة، وهُم تُعَساء لأنّ الآخرين كانوا يردّدون لهم «كلّ يومٍ وطوالَ عشر سنوات أنّ عليهم أنْ يكونوا أسعدَ من غيرهم».

يبدو الوعدُ غيرُ الموفّى به عند ستاندال أيضاً بصورةٍ أكثر عموميةً وأكثر ملاءمةً لضخامة الموضوع. وكما هي الحال عند دستويفسكي، فإنّ ما يُولّدُ الغرورَ ويزيدُ من خطورته هو التطوّرُ التاريخيُّ الحديث، وبخاصّةٍ نداءُ الحرّية السياسية الذي لا يُقاوَمُ. ولا يتوصّلُ النقّادُ دائماً إلى التوفيق بين هذه الفكرةِ الأساسية وآراء ستاندال **المتقدّمة**.

وتتبدّدُ الصعوباتُ عند قراءةِ مفكّرٍ مثل توكفيل(*) (Tocqueville) يقتربُ تصوُّرُه للحرّية من تصوّر ستاندال. فالوعدُ الحديثُ ليس من حيث الجوهر مزيّفاً وشيطانياً، كما عند دستويفسكي، بل على المرء أنْ يكونَ ذا بأسٍ شديدٍ ليضطلعَ به برجولية، فالفكرةُ القديمةُ التي مفادُها أنّ حياةَ الإنسانِ الحرّ أصعبُ من حياةِ العبدِ تخترقُ فكرَ ستاندال الاجتماعيّ والسياسيّ. وحدهم القادرون على انتزاعِ الحرّية هم الذين يستحقّونها، على حدّ قول ستاندال في **مذكّرات سائح** (*Mémoires d'un touriste*). ووحده الإنسانُ القويُّ قادرٌ على أنْ يعيشَ من دون غرور، فالضعافُ ضحايا الرغبة الميتافيزيقية، في عالم المساواة، والنصرُ للمشاعرِ الحديثة: «الحسدُ والغيرةُ والكراهيةُ العاجزة».

من لا يستطيعون النظرَ إلى الحرّيةِ وجهاً لوجه يقعون ضحيةَ القلقِ، ويبحثونَ عن نقطة استنادٍ تشخُصُ إليها أبصارُهم. لم يعدْ هناك إلهٌ ولا ملكٌ ولا سيّدٌ يربطهم بما هو عامّ، فالبشرُ يرغبون بحسب **الآخر** هرباً من الإحساس بالخاصّ، إنّهم يختارون آلهةً بديلةً لأنهم لا يستطيعون الاستغناء عن المُطلَق.

لا يسعى **الأنانيّ** الستانداليّ إلى تضخيم أناه حتى تملأ مساحة الكون على غرار ما يفعله الرومنسيّ، فمثلُ هذا العملِ يستندُ دائماً إلى نوعٍ من الوساطة الخفيّة، فالأنانيّ الستانداليّ يعي حدودَهُ وإمكاناتِه ويرفضُ تجاوزها، وهو إنْ قال «أنا» فمن باب التواضعِ والحذر. إنه ليس مُبعَدٌ إلى **اللاشيء**، لأنه عَدَلَ عن اشتهاءِ **كلّ شيء**.

(*) مؤرّخ وسياسي فرنسي (1805-1859) اشتهر بكتابٍ حول الديمقراطية في أمريكا يعتبره الأمريكيون أنفسهم من أهمّ ما كُتِبَ حول حضارتهم. شغل منصب وزير الخارجية عام 1849 ثمّ تخلّى عن العمل السياسي للتفرّغ لكتابة التاريخ ودراسته.

تُمَثِّلُ الأنانيةُ عند ستاندال إذن صورةً أوّلية للأنسية (Humanisme) الحديثة.

مهما بدتْ هذه المحاولةُ جديرةً بالاهتمام فهي لم تتركْ أثراً في المغامرة الروائية، إذ لا نقعُ في الروايات على أيّ حدٍّ وسطٍ بين الغرور والشغَف، بين الوجود المباشر الذي هو جهلٌ وتطيُّرٌ (Superstition) وفعلٌ وسعادةٌ، وبين التأمُّلِ غيرِ المباشرِ (Médiate)، وهو خوفٌ من الحقيقة وتردُّدٌ وضعفٌ وغرور.

نجدُ باقياً في أعمال ستاندال الأولى وفي بعض الدراسات التعارضَ الموروثَ عن القرن الثامن عشر بين نزعةِ الشكّ (Scepticisme) النيّرةِ لأشخاصٍ طيّبين والدّينِ المنافقِ لبقية الناس جميعاً. ولقد اختفى هذا التعارضُ من الأعمال العظيمة واستُبدِلَ بتضاربِ بين الدينِ المنافقِ للمغرور والدينِ الأصيلِ للمشغوفِ، فجميعُ كائنات الشّغَفِ، السيّدة دو رينال والسيّدة دو شاتيلير وفابريس وكليليا وأبطالُ **وقائع إيطالية** (*Chroniques italiennes*)، هي كائناتٌ دينية.

لم ينجحْ ستاندال قطّ في ابتداع بطلٍ مشغوفٍ غيرِ مؤمنٍ، فلقد حاولَ مراراً، لكنّ النتائجَ أتتْ مخيّبةً للآمال، فلوسيان لوين يتأرجح بين الغرور والسذاجةِ، ولامييل يتحوّلُ إلى دميةٍ ويتخلّى عنه ستاندال ليهتمّ بسانفان. وكان على جوليان سوريل هو الآخر أنْ يصبحَ، في مرحلةٍ ما من العملية الإبداعية، هذا البطلَ المشغوف وغيرَ المؤمنِ الذي كان ينوي ستاندال تقديمه. غير أنّ جوليان ليس سوى منافقٍ أصفى ذهناً وأكثر حيويةً من الآخرين بقليل، وهو لا يعيشُ الشغفَ الحقيقيّ إلاّ ساعةَ احتضارِه حين يزهدُ في نفسه، ولا ندري إنْ أبقى على الشكّ فيها أم لا.

إنّ عجزَ ستاندال يوحي بالكثير، فالكائنُ المشغوفُ كائنٌ ينتمي إلى الماضي الشديدِ التديُنِ لدرجة التَطيُّرِ، أمّا الكائنُ المغرورُ فينتمي إلى الحاضرِ، وهو مسيحيٌّ من باب الانتهازيةِ التي لا يعيها دائماً هو بالذات. ويتزامنُ انتصارُ الغرور مع ضعفِ العالَم التقليديّ، فأناسُ مثلّثِ الرغبةِ فقدوا إيمانهم، لكنّهم لا يستطيعون التخلّي عن التعالي ويسعى ستاندال إلى إقناعِ نفسه بأنّ الإفلاتَ من الغرورِ ممكنٌ دون اللجوء إلى المسيحيةِ لكنّ هذا الطموحَ لم يتجسّدْ قطّ في أعماله الروائية.

ليس هناك من داعٍ إذن لجعلِ ستاندال مسيحياً أو دستويفسكي ملحداً لتقريب أعمالِهما الروائية، فالحقيقةُ تكفي. إنّ الغرورَ الستاندالي أخو كلّ الرغباتِ الميتافيزيقية التي نصادفها عند الروائيين الآخرين. ولا بدّ، لاستيعاب هذا المفهوم بعمقٍ، من تناوله دائماً في معنييه الميتافيزيقيّ والدنيويّ، التوراتيّ واليوميّ، فالمغرورُ يحتمي خلفَ السلوكِ المبتذلِ والمحاكاةِ لأنّه يشعرُ في داخله بذلك الفراغ الذي يتحدّثُ عنه سِفرُ الجامعة (L'Ecclésiaste). وهو يرتمي على **الآخر**، الذي يبدو أنّه في مأمنٍ من اللعنةِ، لأنّهُ لا يجرؤ على مواجهةِ العَدَم الذي هو فيه.



إنّ حركةَ الكبرياءِ والخجلِ التي لا طائلَ فيها نجدها هي الأخرى في التّحذْلُق البروستيّ، فنحنُ لا نحتقرُ المُتحذْلِقَ أبداً بقدْرِ ما يحتقرُ هو بالذات نفسَه، فاختيارُ المرءِ أنْ يكونَ مُتحذْلِقاً لا يعني أنْ يكونَ حقيراً بقدرِ ما يعني هروبه من حقارتِه إلى كائنٍ جديدٍ يمنحه إيّاه التَحَذْلُق، إذ يُخيَّلُ دائماً إلى المُتحذْلِقِ أنّه يوشكُ أنْ يصيرَ هذا الكائنَ ويتصرّفُ كما لو كان هو حقّاً، وبالتالي فهو يتصرّفُ بغطرسةٍ (Hauteur) لا تُحتمل، وما التّحذْلُق إلاّ هذا المزيجُ المتعذّرُ

تخليصه من الغطرسة والخسّة. إنّ هذا المزيج هو ما تُعرفُ به الرغبةُ الميتافيزيقية.

إننا نقبلُ لكنْ على مضض هذا التقريب بين المُتحذلِق وبقية أبطالِ الروايات. ويبلغُ احتجاجُنا أقصى حدوده حين يتعلّقُ الأمرُ بالتَّحَذْلُق. ولربّما كانت هذه الجريمةُ الجريمةَ الوحيدةَ التي لا يخطرُ قطّ ببالِ أدبنا الطليعيّ (D'Avant-garde)، المولَع مع ذلك بالعدالة، أنْ «يرُدَّ لها الاعتبارَ» (Réhabiliter)، إذ يتنافسُ أخلاقيّو الطليعةِ والمؤخّرةِ على التعبير عن احتجاجهم على رواية **ناحية غيرمانت**(*) (*Le Côté de Guermantes*)، إذ يجدون من المزعج أنْ يُكرّس ستاندال وبروست جزءاً لا يستهان به من أعمالهما لنزعة التَّحَذْلُق. ويحاولُ المفسّرون من ذوي النوايا الحسنةِ التقليلَ من أهمية دور هذه العيوبِ الذميمة عند أكثرِ روائيينا شهرةً.

ونحنُ لا نحتقرُ البطلَ الدستويفسكيّ بل المُتحذلِق، لأنّ التَّحَذْلُق يبدو لنا وكأنّه ينتمي إلى العالم «الطبيعيّ»، فهو عيبٌ نعتقدُ أننا بمنأى عنه لكننا نرى حولنا آثارَه المؤسفة.

وهكذا يصبحُ التحذلقُ موضوعَ حكم **أخلاقيّ**. وعلى العكس من ذلك، يبدو لنا هَوَسُ إنسانِ القبو مَرَضيّاً أو ميتافيزيقياً من اختصاص الطبيب النفسيّ أو الفيلسوف. ولا يُطاوعنا قلبُنا على إدانةِ الممسوس.

هل الاختلافُ بين المُتحذلِق البروستيّ والبطلِ الدستويفسكيّ كبيرٌ إلى هذا الحدّ؟ تُجيبُ قصّةُ **القبو** قائلةً: لا.

لنراقبِ البطلَ السردابيَّ مع زملائه القدامى. يُعِدُّ هؤلاءُ التافهون

(*) **ناحية غيرمانت** هي الرواية الثالثة من مجموعة **البحث عن الزمن المفقود**، صدرت في جزأين عامي 1921 و1922.

وليمةً على شرفِ شخصٍ يُدعى زفيركوف (Zverkov) بمناسبة رحيله للإقامة في موقع عسكريّ في القوقاز. ويشهدُ رجلُ القبو الاستعداداتِ للحفل، لكنْ لا يخطرُ ببال أحدٍ دعوته، فتثيرُ هذه الإهانةُ غيرُ المتوقّعة، أو لربّما المتوقّعةُ جداً، شغفاً مَرضياً ورغبةً مسعورةً في «سحقِ وهزمِ وفَتْنِ» تلك المخلوقاتِ التي لا حاجةَ له إليها والتي يحتقرُها حقّاً.

ينتهي الأمرُ بهذا البائس إلى الحصول على الدعوة التي كان يرغبُ فيها، وذلك بعد التصرّفِ بوضاعةٍ وخِسّةٍ، فيحضرُ الحفلَ ويسلكُ خلاله سلوكاً مثيراً للسخريةِ وهو يَعي طوالَ الوقت مدى قباحة تصرّفاته.

يجبُ قراءةُ **ناحية غرمانت** على ضوء هذا المقطع السابق، ويجب ألاّ يضلّلنا اختلافُ الوسط، فالبنيةُ هي ذاتها، وشخصيةٌ مثلُ بابال دو بريوتيه (Babal de Bréauté) وغيره من الشخصيات الثانوية البروستية ليست أقلَّ تفاهةً من زفيركوف وجماعته. ويكشفُ المُتَحذْلِقُ البروستيّ، وهو خبيرٌ بالنفسِ الإنسانية تماماً، كرجلِ القبو، عن تفاهةِ وسيطه، لكن يبقى هذا الوضوحُ في الرؤيةِ عنده عاجزاً، تماماً كما عند دستويفسكي، إذ لا ينجحُ بانتزاعه من افتتانه.

تختلطُ حقيقةُ البطلِ البروستيّ في هذه النقطةِ بحقيقة المبدع، فلقد كان مرسيل بروست، هذا الشابُّ البورجوازيّ الغنيّ واللامعُ، منجَذِباً إلى الوسط الباريسيّ الوحيدِ الذي لا تنفعهُ فيه ثروتُه ولا موهبتُه ولا سحرُه، فالأشخاصُ الوحيدون الذين كان يرغبُ في معاشرتهم، مثل جان سانتوي في المدرسة الثانوية، كانوا هؤلاء **الذين لا يريدونه**.

إنّ معياراً سلبياً (Critérium négatif) هو الذي يُحَدِّدُ، عند

بروست كما عند دستويفسكي، خيارَ الوسيط، إذ يُلاحقُ المُتحذْلِقُ والعاشقُ «الكائنَ الهاربَ»، فليس هناك ملاحقة إلاّ لأنّ هناك هروباً. إنّ ما يُطلِقُ الرغبةَ عند بروست كما عند دستويفسكي هو الامتناعُ عن الدعوة والرفضُ الفظُّ الذي يُبديه **الآخر**. ويُلقي **القبوُ** على الجانبِ الاجتماعيّ المتكلّف من التجربةِ البروستيةِ ضوءاً ساطعاً بقدْرِ ذاك الذي تلقيه رواية **الزوج الأبديّ** على الجانب الجنسيّ.

يرى المُتَحذْلِقُ البروستيّ نفسَه أمام الإغواءات نفسِها التي يواجهها رجلُ القبو، **كالرسالة** الموجّهة إلى الوسيط مثلاً، إذ تُريدُ هذه الرسالةُ لنفسها أنْ تكونَ مُهينةً، لكنّها ليست في الحقيقة إلاّ نداءً قلقاً، كما تُرسلُ جيلبرت سوان إلى الدوقةِ، وهي يائسةٌ لعدم استقبال عائلة غيرمانت لها، رسالةً شبيهةً إلى حدٍّ ما بتلك التي ينوي إرسالها رجلُ القبو بعد حادثة الضابط الوقح. وفي رواية **جان سانتوي** يكتبُ البطلُ رسالةً إلى معذّبيه من زملائه يرجوهم فيها منحه صداقتهم. كذلك تندرجُ رسائلُ المديح الجنونيّ التي ترسلها ناستازيا فيليبوفنا إلى أغلاي (Aglaé) في روايةِ **الأبله** في المثلّث نفسِه الذي تندرجُ فيه الرسائلُ البروستية.

لا يوجدُ انقطاعٌ بين العبقريات الروائية، ويمكننا إضافة مقارناتٍ لا حصرَ لها، إذ يعيشُ الإنسانُ الدستويفسكيّ، على سبيل المثال، وكالمغرور الستاندالي والمُتَحذْلِق البروستيّ، في هاجس السخرية، كالسارد البروستيّ المدعوّ للمرّة الأولى عند الأميرة غيرمانت، والذي يظنُّ دائماً أنّه ضحيةَ مقلبٍ فيتخيّلُ أنّ المدعوّين الحقيقيين، مدعويّ الحقّ الإلهيّ إلى وليمة الحياة، سيسخرون منه. إنها نفسُ مشاعرِ بروست، لكنّ التعبيرَ عنها منقطعُ النظير بعنفه.

ولقد اكتشفنا عند بروست، في الفصل السابق، صورةً كاريكاتوريةً للغرور الستانداليّ، ونكتشفُ الآنَ عند دستويفسكي

صورةً كاريكاتوريةً للتَّحذْلُق البروستيّ.

فلماذا نشعرُ تجاه المُتَحذْلقِ، ضمن هذه الظروف، باحتقارٍ خاصّ؟ نُجيبُ، إذا ألَحوا علينا بالسؤال، أنّ اعتباطية محاكاته تُثيرُ غيظَنا. فالمحاكاةُ الطفوليةُ يمكنُ مسامحتها، لأنّها تتجذّرُ في دونيةٍ حقيقيةٍ، فالطفولةُ لا تملكُ القوّةَ البدنيةَ ولا التجربةَ ولا المواردَ التي يملكها البالغُ. وعلى العكس من ذلك، لا نرى عند المُتحذْلق أيّةَ دونيةٍ محدّدةٍ، فهو ليسَ ذليلاً (Bas) وإنما هو يتذلّلُ (S'abaisse). ولا **يجبُ** أنْ يكونَ هناك مُتحذْلِقون في مجتمعٍ يتمتّعُ فيه الأفرادُ «بالحرية والمساواة في الحقوق».

لكنْ لا **يمكنُ** للمتحذلقينَ أنْ يوجَدوا إلاّ في مثل هذا المجتمع، إذ يتطلّبُ التَّحَذْلُقُ مساواةً ملموسةً، فحين يكونُ بعضُ الأفراد حقّاً أدنى أو أعلى من بعضهم الآخر فقد تكون هناك عبوديةٌ واستبدادٌ وتَمَلّقٌ وغطرسةٌ، لكنْ لا تَحَذْلُقَ على الإطلاق، بالمعنى الدقيق للكلمة. ويقومُ المُتَحذْلِقُ بالكثيرِ من التفاهات ليَجعلَ الناسَ الذين يعزو إليهم سحراً وهيبةً اعتباطيين يقبلون به. ويؤكّدُ بروست كثيراً على هذه الناحية. فمُتَحذْلِقو **البحث عن الزمن المفقود** هم جميعاً تقريباً أعلى شأناً من وسطائهم المتحذلقين ويفوقونهم ثروةً وسحراً وموهبةً، وبالتالي، فجوهرُ التَحَذْلُقِ هو العَبَثُ (Absurdité).

يبدأ التَّحَذْلُقُ مع المساواةِ، ولا يعني ذلك طبعاً أنّ المجتمعَ الذي كان يحيا فيه بروست مجتمعٌ غيرُ طَبَقيّ. غير أنّ الاختلافاتِ الحقيقيةَ والملموسةَ بين هذه الطبقاتِ لا علاقةَ لها بالاختلافات المُجرَّدةِ للتَّحَذْلُق، إذ تنتمي أسرةُ فيردوران، في نظر علماء الاجتماع، إلى طبقةِ أسرة غيرمانت الاجتماعية نفسِها.

ينحني المُتَحذْلِقُ أمام الألقابِ النبيلةِ التي فقدتْ كلّ قيمتِها

الحقيقية، كما ينحني أمام «ظرفٍ متحذلقٍ» لا يُقدِّرُهُ إلاّ عددٌ من النسوة العجائز. وكلّما كانت المحاكاةُ أكثرَ اعتباطيةً كلّما بدتْ حقيرةً في نظرنا. واقترابُ الوسيطِ هو الذي يجعلُ هذه المحاكاة اعتباطيةً، ويقودنا إلى البطلِ الدستويفسكيّ، إذ لم يعدْ يوجدُ أيُّ فارقٍ بين رجلِ القبو وزملائه القدامى البيروقراطيين مثله في تلك المدينة «المصطنَعَةِ والمُتَواطئةِ» التي هي سان بطرسبورغ: فالمساواة هي الآنَ تامّةٌ والمحاكاةُ أكثرُ عبثيةً أيضاً مما هي عليه عند بروست.

من المُفتَرَضِ أنْ يُثيرَ فينا الأبطالُ السردابيون قَرَفاً أكبرَ مما يُثيرُه فينا المُتحذلِقون البروستيون. لكننا لا نشعرُ بهذا القرف. فنحن ندينُ البعضَ ونعفو عن البعضِ الآخر باسم القيم الأخلاقية نفسِها، إذ أخفَقَ تماماً جهدُنا لعزلِ جوهرٍ محدّدٍ وشرّيرٍ في التَّحَذْلُق، وبالتالي نجدُ دائماً الغرورَ الستاندالِيّ من جهةٍ، والجنونَ (Frénésie) الدستويفسكيّ من جهةٍ أخرى، كما نجدُ هذه الحركةَ الدائمةَ بين الكبرياء والخجلِ في كلّ مكانٍ، ولا شيء يتغيّرُ عدا المسافة بينهما.

لِمَ ننظرُ إلى المُتحذلِقِ نظرةً أسوأ من نظرتنا إلى غيره من ضحايا الرغبةِ وَفقَ **الآخر**؟

إنْ لمْ تَكُنِ الإجابةُ موجودةً في الروايةِ فعلينا أنْ نبحثَ عنها في القارئ، فمناطقُ الرغبةِ التي تبدو لنا جديرةً بالتقديرِ أو مؤثرةً تقعُ دائماً، وهو أمرٌ لا بدّ من الإشارةِ إليه بعيداً عن عالمنا الخاصّ. وعلى العكس من ذلك، تثيرُ المناطقُ الوسيطةُ والبورجوازيةُ حَنَقَنا. وقد لا يكونُ هذا التقسيمُ «الجغرافيّ» للاستنكار عَرَضياً.

بما أنّ الأمرَ يتعلّقُ، مرّةً أخرى، بالرغبة وَفقَ **الآخر**، فعلى الروائيين أنفسهم أنْ يقودوا تحقيقَنا، فبروست لا يجهلُ إطلاقاً كلَّ ما يتّصلُ، من قريبٍ أو من بعيدٍ، بالتَّحَذْلُق، ولديه بالتأكيد ما يقوله

حول الاستهجانِ الذي يُثيرُه فينا هذا «العيب».

نشهدُ، **في مقطعٍ** رائعٍ من رواية **من ناحية منزل سوان**، اكتشافَ عائلة مرسيل لِتَحَذْلُقِ لوغراندان (Legrandin)، إذ يدورُ لوغراندان حول نبلاء المنطقة المحلّيين عند نهاية القدّاس، وعوضاً عن إلقاءِ تحيّةٍ ودّيةٍ على أهلِ مرسيل، كعادته، يُقابلهم بتكشيرةٍ عابرةٍ ثمّ يُعرِضُ عنهم بصورةٍ مفاجئة. ويتكرّرُ الأمرُ يومَ الأحدِ التالي. ويكفي ذلك لكي يفهمَ الأهلُ أنّ لوغراندان مُتحذلِق.

وحدها الجدّةُ لا تصلُ إلى النتيجةِ نفسها، إذ تتذكّرُ أنّ لوغراندان عدوُّ المُتحذلِقين، لا بل وترى أنّه قاسٍ جداً تجاههم، فكيف يُتّهَمُ لوغراندان بذنبٍ يُؤاخِذُ عليه **الآخرين** بقوّةٍ؟ لا تنطلي هذه «النيّةُ السيّئة» على الأهل، بل هي تزيدُ، في نظرهم، من سوءِ حال المسكين. والأبُ هو الذي يُعَبِّرُ في تلك القضية عن أكبر قدرٍ من القساوةِ مع أعلى درجةٍ من حدّةِ البصيرة.

صحيحٌ أنّ هناكَ عَرَضاً واحداً لكنْ هناك ثلاثةُ متفرّجين وثلاثةُ تأويلاتٍ مختلفة، فهناك ثلاثة تصوّراتٍ لكنّها ليست مستقلّةً وغيرَ صالحةٍ للمقارَنةِ كما يرى أصحابُ النزعةِ الذاتية (Subjectivistes)، إذ يمكننا تصنيف هذه التصوّرات ووضعها ضمن هرميةٍ وَفقَ وجهتَي نظرٍ مختلفتَين، تتّصلُ الأولى بفهم المشهد، فحين ننتقلُ من الجدّةِ إلى الأمّ ومن الأمّ إلى الأبِ، **نفهمُ** تَحَذْلُق لوغراندان أكثرَ فأكثر. وهناك درجاتٌ في المعرفةِ، تُشَكّلُ ما هو أشبه بالسُلّم تتدرّجُ عليه الشخصياتُ الثلاث. ونَلْمحُ خلفَ هذا السُلَّم الأوّل سُلّماً آخرَ أقلَّ وضوحاً هو سُلَّمُ حُسْنِ الأخلاق، فالجدّةُ في قمّة هذا السلَّم الثاني، لأنها بريئةٌ خاليةٌ من التَّحَذْلُق، وتقعُ الأمّ تحتها بقليلٍ، فهي ليست خاليةً تماماً من هذا العيب. ومع أنها تخشى دائماً أنْ «تُسيءَ إلى أحدٍ» وتعتبرُ سوان عزيزاً على قلبها، فهي ترفضُ استقبالَ زوجته،

تلك «اللعوب» السابقة. . . وفي موقعٍ أدنى على السُلَّم يوجدُ الأبُ وهو، على طريقته، الأكثرُ تحذلُقاً في الأسرة، إذ تُثيرُ في نفسِه مجاملاتُ زميله الدبلوماسيّ القديم نوربوا المُتَقلِّبةُ، وتصرُّفاتُه التي ترمي إلى نَيلِ الإعجاب، مسرّاتِ الغرور وقلقَه. ولا يقتصرُ الأمرُ على ضاحية سان جرمان، بل تزدهرُ المحرّماتُ وتُرفَعُ راياتُ التهديدِ بالإقصاء في الأوساط جميعاً، ويُتيحُ الوسطُ المِهنيُّ نفسُه ما يُسمّيه بروست «التَحَذلُق».

يكفي قلبُ سُلَّم المعرفةِ لنحصلَ على سُلَّم حسنِ الأخلاق. فالسُّخط الذي يثيرُه فينا المُتحذلِقُ هو إذن دائماً مقياسُ تَحَذلُقِنا نحن بالذات. ولا يُستثنى لوغراندان نفسه من تلك القاعدة، فمكانُه في السُلَّمَين: في أدنى مكانٍ على سلَّم حُسنِ الأخلاق، وبالتالي في أعلى مكانٍ على سلَّم المعرفة. إنّ لوغراندان حسّاسٌ لدرجةٍ مؤلمةٍ لأقلّ تَبَدّياتِ التَحَذلُق. وكرهُهُ لـ «الإساءة إلى العقل» ليس مُفْتَعَلاً. فالمُتَحذلِقون هم الذين يوصدون أمامه أبوابَ الصالوناتِ التي يرغبُ في دخولها. وبالتالي، لا يُمكنُ لغيرِ المُتَحذلِق أنْ يتألَّمَ من تَحَذْلُق **الآخرين.**

ليستِ المصادفةُ السيّئةُ هي التي تدفعُ الشخصَ الراغبَ دائماً، للتعبير عن سُخْطه، إلى اختيارِ الداءِ الذي ينهشُهُ هو بالذات من الداخل. فهناك علاقةٌ لازمةٌ بين السُخْط والذّنب. وأكثرُ البصائرِ نفاذاً هي في خدمة هذا السُخْط. ووحدُه المُتَحذلِقُ يعرفُ المُتَحذلِقَ حقّاً لأنّه **يحاكي** رغبتَهُ، أي جوهرَ كيانِه بالذات. ولا مجالَ هنا للبحثِ عن الاختلاف العاديّ بين النسخةِ والأصل لغيابِ الأصلِ أصلاً. وهكذا فإنّ وسيطَ المُتحذلِقِ مُتحذلِقٌ هو بالذات، أي إنه نسخةٌ أولى.

إنّ العلاقةَ وثيقةٌ بينَ المعرفةِ والمشاركةِ في الرغبةِ الميتافيزيقية.

ويفهمُ المُتَحذلِقونَ بعضُهم بعضاً من النظرة الأولى ويكرهون بعضُهم بعضاً بالسرعة نفسِها، فلا أسوأ من أنْ يرى الشخصُ الراغبُ محاكاته مكشوفةً للعيان.

كلّما تقلّصتِ المسافةُ بين الوسيطِ والشخص الراغبِ كلّما قلّ الفرقُ وتحدَّدتِ المعرفةُ وازدادتْ شدّةُ الكراهية. فالراغبُ يدينُ دوماً رغبتَهُ من خلال **الآخر** لكنّه لا يعلمُ ذلك. فالكراهيةُ فردانيةٌ (Individualiste) وهي تُغَذّي بشراسةٍ وهمَ اختلافٍ مطلَقٍ بين هذا **الأنا** وذاك **الآخر** اللذَين لم يعُدْ يُفَرِّقْ بينهما شيءٌ. فالمعرفةُ الساخطةُ إذن معرفةٌ ناقصة، لا باطلةٌ كما يدّعي بعضُ الأخلاقيين وإنما ناقصةٌ، لأنّ الراغبَ لا يرى في **الآخر** العَدَمَ الذي ينهشُه هو بالذات بل يجعلُ منه آلهةً مرعبةً. فكلّ معرفةٍ ساخطةٍ **بالآخر** معرفةٌ دائريةٌ تعودُ لتضربَ الراغبَ دون علمه. وتدخلُ هذه الدائرةُ النفسيةُ ضمن مثلّثِ الرغبة. إذ تتجذّرُ معظمُ أحكامِنا الأخلاقيةِ في كراهيتنا للوسيط، أي لمنافسٍ نجعلُ نفسَنا شبيهةً به.

حين يكونُ الوسيطُ بعيداً تتّسعُ الدائرةُ. فمن السهلِ الخلطُ بين غايةِ الحكم الأخلاقيّ والخطّ المستقيم. وهذا الخلطُ عادةٌ عند الشخصِ الراغبِ، ففضاءُ الرغبةِ «إقليديّ» (Euclidien). ونحنُ نظنُّ دائماً أننا نتّجه بخطٍّ مستقيم نحو موضوعِ رغباتنا وكراهيتنا. إنّ الفضاءَ الروائيَّ «إينشتاينيٌّ» (Einsteinien)، والروائيُ يُبيّنُ لنا أنّ الخطَّ المستقيمَ هو في الحقيقة دائرةٌ تُعيدُنا دوماً إلى أنفسنا.

حينَ يقتربُ الوسيطُ كثيراً يلاحظُ المراقبونَ دائرةَ البطلِ النفسيةَ ويتحدّثون عن **الهَوَس** (Obsession). ويشبهُ المهووسُ حصناً يحاصرُه العدوّ، فهو لا يملكُ سوى موارده الذاتية. لوغراندان يُنَدِّدُ بالتَحَذْلُقِ ببلاغةٍ، وبلوخ (Bloch) ينتقدُ الوصوليةَ (Arrivisme)، وشارلو (Charlus) المثليّة. ويُدهشُنا المهووسُ بصفاءِ ذهنِه تجاه أقرانه، أي

بعبارةِ أخرى منافسيه، وعدم تبصّرهِ تجاه نفسه. ويشتدُّ الصفاءُ وعدمُ التبصّر معاً كلّما ازداد اقترابُ الوسيط.

إنّ قانونَ الدائرة النفسيةِ أساسيٌّ فنحن نجدُه عند جميع روائيّ الرغبة وفقَ **الآخر**. فمن بين الإخوة كرامازوف الثلاثة نجدُ أنّ إيفان هو أكثرهم شبهاً بأبيه وأليوشا أقلّهم، لكنّ إيفان هو أكثرُهم كرهاً وأليوشا أقلّهم. وبالتالي نجدُ دون عناء «السُلّمَين» البروستيين.

نجدُ الدائرةَ النفسية أيضاً عند سرفانتس. فالأشخاصُ الذين ينزعون أكثر إلى الشرّ الأنطولوجيّ(*) (Ontologique) هم الذين يبذلون جهدهم لشفاء دون كيشوت. فالذين يُعانون المرضَ أكثر هم المهووسون بمرض **الآخرين**.

إنّ أوديب يكتشفُ أنّهُ مذنبٌ بعد أنْ يَلعنَ **الآخرين** .والنفسانيةُ الروائيةُ أبسطُ بكثيرٍ أيضاً مما يؤكّده نقّادُنا الذين يُسايرون ذوقَ العصر. والحقّ أنّها تلتقي، في أرقى تعبيرٍ لها، بنفسانيةِ الأديانِ الكبرى:

لِذلِكَ أَنْت بِلاَ عُذْرٍ أَيُّهَا الإِنْسَانُ، كُلُّ مَنْ يَدِينُ. لأَنَّكَ فِي مَا تدِينُ غَيْرَكَ تَحْكُمُ عَلَى نَفْسِكَ. لأَنَّكَ أَنْتَ الَّذِي تَدِينُ تَفْعَلُ تِلْكَ الأُمُورَ بِعَيْنِهَا! (بولس الرسول، **رسالة إلى أهل رومية**)

* * *

إنّ «الربيعَ الاجتماعيّ» الذي يستيقظُ في قلب مُتحذلِقٍ شابٍّ لا يستوجبُ بحدّ ذاته الاحتقارَ أكثرَ من الرغباتِ الأخرى. فدائرتُنا النفسية هي التي تبتدعُ وهمَ اختلافٍ أساسيّ. ونحنُ لا نحلمُ جميعاً خِفيةً بضاحية سان جرمان، لكنّنا قُساةٌ جداً تجاه المُتحذلِقين لأنّهم

(*) أي الذي يخصّ جوهر الكائن.

يُقيمون في عالمنا التاريخيّ نفسِه. ونحنُ نُعادي الأشكالَ البورجوازيةَ للرغبة الميتافيزيقية لأننا نرى فيها رغباتِ جيراننا والصورةَ الكاريكاتوريةَ لإغراءاتنا الخاصّة.

إنّ عدمَ فهم المُتَحذْلِق وعدمَ فهم الشخصية الدستويفسكية أمران مختلفان تماماً. فالتعاطفُ (Sympathie) هو الذي ينقصُ في الحالةِ الأولى، وفي الثانيةِ ينقصُ التَفَهُّمُ (Intellection). فنحنُ لا نفهمُ ما يدفعُ رجلَ القبو إلى التدلُّه في حبّ وسيطه وإلى كراهيته وإلى الارتماء عند قدميه باكياً وإلى بعثِ رسائلَ متنافرةِ المعاني مليئةً بالشتائم وبالتحبُّب معاً. لكنّنا نفهمُ تماماً ما الإغواء الذي تستسلمُ له جيلبيرت سوان (Gilberte Swann) عندما تكتبُ رسالةً للدوقة دو غيرمانت. وإنْ كانَ من الصعبِ، في نظرنا، تبريرُ محاكاةِ المُتَحذْلِق، فمن الأصعب تبريرُ محاكاةِ البطل الدستويفسكيّ. فقد لا تكونُ قِيَمُ المُتَحذْلِق قِيَمَنا، إلاّ أنها ليست غريبةً عنّا لدرجة عدم القدرة إطلاقاً على فهمها. ويكمنُ الدليلُ على ذلك في اعتقادنا بأننا قادرون على اكتشافِ المُتَحذْلِق، وكشفِ تَصَنُّعِهِ العفوية والأصالة، والتكَهُّنِ بظواهرِ العدوى الأدبيةِ والاجتماعيةِ التي أثّرَتْ فيه. كما نرى نقاطَ الارتكازِ، غير الكافية، التي يبحثُ عنها في التاريخ وعلم الجمال والشعر، ولا نتوقَّفُ قطُّ عند الأعذارِ التي ينتحلها ومشاعرِ الودّ التي لا تُقاوم، أو على العكس عند الوصوليةِ الوَقِحةِ التي يحاولُ بها تغطيةَ جوهرِ التَحَذْلُقِ الذي لا يوصفُ والذي هو مع ذلك لاعقلانيٌّ ومألوف.

إنّ أكثرَ أشكالِ الرغبة وَفقَ **الآخر** المعروفة هي التي تُثيرُ الفضيحةَ دائماً. فجيرانُ دون كيشوت ليسوا أقلَّ خشونةً وأقلَّ ظلماً، في ظلِّ عدالتهم الضيّقة، من والدِ مرسيل عندما يدينُ لوغراندان. إذ ليس دون كيشوت في نظرِ أقرانه، أشرافِ الريف البسطاء، سوى

مُتَحذْلِقاً. فهم يلومونه على تبنّي لقب **دون** الذي «لا يستحقُّه». كما يظهرُ سانشو نفسُه بهيئةِ مُتَحذْلِقٍ حين يسعى لإقناعِ زوجته بأنْ تُصبحَ دوقةً!

لا يشاركنا الروائيون الكبار سخطَنا ولا حماسنا تجاه إبداعاتهم. فشغفُنا الخاصّ هو الذي يدفعنا إلى أنْ نجدَ البعضَ شديدَ التسامحِ والبعضَ الآخرَ شديدَ القسوة. أمّا سرفانتس فيرى دون كيشوت كما يرى بروست البارون شارلو. وإنْ كنّا لا نُلاحظُ أوجُهَ الشبهِ بين جميعِ هؤلاء الأبطالِ فلأنّ قُربَهم منّا أو بُعدَهم عنّا يجعلانا نُشبِهُ تارةً والدَيّ مرسيل القاسيين وتارةً أخرى جدّتَهُ المتسامحة.

يجبُ تجاوزُ الغيظَ الذي يُسبّبه لنا التَحَذْلُق. إذ لا يمكننا بلوغ مكان الوحدةِ الروائيةِ إلاّ إذا سلكنا من جديدٍ الطريقَ التي سار فيها الروائيون. فبعدَ إدانته **للآخرين** يكتشفُ الأوديب الروائيُّ أنّه مُذنبٌ، فيبلغُ عندئذٍ مستوىً من العدالةِ يتجاوزُ اتّجاهاتِ علم النفس المتشائمة وعباداتِ الأوثان الرومنسية. ولا يجبُ الخلطُ بين هذه العدالة الروائية وبين النفاق الأخلاقيّ والتّرَفُّع المُزَيَّف، فهي شيءٌ ملموسٌ يمكنُ التحقُّقُ منه في الرواية نفسها. كما أنها تُتيحُ، بين الاستبطان (Introspection) والملاحظة (Observation)، الوصولَ إلى جَميعَةٍ (Synthèse) ينبثقُ منها الوجودُ والحقيقةُ. وهي أيضاً التي تبتدعُ أشخاصاً مثلَ دون كيشوت وشارلو بتحطيم العوائقِ بين **الأنا والآخر**.



لا يكفي إظهارُ القرابة بين المُتحذْلِق وبقية أبطال الروايات لجعلِ بروست ندّ سرفانتس ودستويفسكي. إذ يجبُ أيضاً إقامةُ الدليل على أنّ المعنى الميتافيزيقيّ للرغبةِ لا يفوتُ الروائيَّ الفرنسيّ. ويؤكّدُ هذا المعنى بوضوحِ «مقطعٌ» في **الزمن المُستعاد**:

«يمكننا ربطُ كلّ شخصٍ يتسبّبُ لنا العذاب بآلهةٍ يكونُ هو انعكاساً جزئياً لها لا أكثر ودرجتها الأخيرة، بآلهةٍ (فكرةٍ) يمنحنا تأمّلُها البهجةَ مباشرةً عوضاً عن العذاب الذي كنّا فيه».

إنّ مثلَ هذه المقاطع كثيرٌ ويمكننا الاكتفاءُ بسوقها، لكنّ الأمر يتّصلُ بعباراتٍ معزولةٍ وغثّةٍ بالنظر إلى رؤيةِ دستويفسكي الميتافيزيقية. إذ لا يؤكّدُ بروست قطّ التعاليَ المنحرفَ عن وجهتِه بقوّة دستويفسكي أو حتى ستاندال فهو لا يُفكّرُ بمسألةِ الحرّية بمثل عمق هذا الأخير. بل يتبنّى بروست في أغلب الأحيان أو يبدو أنّه يتبنّى، ولقد رأينا ذلك أعلاه، نظريةً أنانيةً في الرغبة تخالفُ بشكلٍ كاملٍ تجربةَ شخصياته.

تقعُ مسألةُ ألوهيةِ الوسيطِ في قلبِ العبقريةِ الروائية، وتتأكّدُ بالذات في النقطةِ التي ينتصرُ فيها فنُّ رواياتٍ مُحدّدةٍ. فما هي هذه النقطة عند بروست؟ لو سألنا الكاتبَ لأجابنا أنّ الفنّ الروائيَ، ونعني به الفنَّ البروستيّ، يبلغُ ذروته في ابتداع **الاستعارات** (*Métaphores*). فالاستعارةُ إذن هي التي عليها أنْ تكشفَ عن المعنى الميتافيزيقيّ للرغبة. وهذا بالتحديد ما تفعله. إذ لا يُشكّلُ المُقدّسُ في رائعةِ بروست مجالاً استعارياً ضمن مجالاتٍ أخرى، فهو حاضرٌ على الدوام حين يتطرّقُ الروائيُّ إلى العلاقات بين الشخص الراغب ووسيطه. فتقابلُ جملةُ المشاعرِ التي تنتابُ الساردَ أمام معبوديه المتعاقبين مختلفَ جوانبِ تجربةٍ دينيةٍ يُؤدّي فيها الرُّعبُ والحِرْمُ (Anathème) والمُحرّماتُ (Tabous) دوراً متنامياً. وإنّ الصُّوَرَ والاستعاراتِ تُظهِرُ لنا الوسيطَ كحارسٍ لا يلينُ لروضةٍ مُغلَقةٍ ينعمُ فيها المُصْطَفَوْنَ وحدَهم بالسعادةِ الأبديةِ[1].

---

(1) انظر على سبيل المثال النصّ المتعلّق ببيرغوت المذكور آنفاً، ص 52 ـ 53 من هذا الكتاب.

لا يقتربُ الساردُ من الإله إلاّ خائفاً ومرتجفاً. وتكتسبُ أقلُّ التصرُّفاتِ شأناً، بفضلِ الصوَرِ، قيمةً تُعادلُ الطقوس. إذ يقومُ مرسيل برفقة خادمته فرانسواز بـ «الحجّ» إلى منزل سوان، تلك الشقّة البورجوازية التي يقوم بتشبيهها، على التوالي، بالمعبدِ والمحرابِ والكنيسةِ والكاتدرائيةِ والمُصلّى... يستعيرُ بروست من الكثير من الأديان بعضاً من مصطلحاتها المقدّسةِ، فالسحرُ والباطنيةُ والعالمُ البدائيّ والصوفية المسيحية حاضرةٌ دوماً. فمفرداتُ التعالي (Transcendance) غنيةٌ بشكلٍ مدهشٍ عند هذا الروائيّ الذي لا يتحدّثُ قطّ، أو تقريباً، عن الميتافيزيقا والدين.

حتى الميثولوجيا الكلاسيكية ذاتها تؤدّي دورَها في عملية تأليه الوسيط هذه. ففي بداية رواية **في ظلال ربيع الفتيات**(*) يذهبُ الساردُ إلى دار الأوبرا ويتأمّلُ، من مكانه في الصالة، عائلةَ غيرمانت وأصدقاءها وقد تصدّروا أماكنهم بجلالٍ ولامبالاةٍ فوق مستوى المتفرّجين العاديين. فمقصوراتهم المغلقة والمعزولة عن بقية القاعة هي عالَمٌ ماورائيّ يتعذّرُ على العامّةِ بلوغه. ويوحي إلى الساردِ لفظُ baignoire (مقصورة) والإضاءةُ المائلةُ إلى الزرقةِ بمدوّنةٍ كاملةٍ من أساطير العنصرِ المائيّ. فيتحوّلُ أناسُ الطبقةِ الراقيةِ إلى حورياتِ الأنهار وعرائسَ البحرِ وآلهةٍ بحرية... والمقطعُ مثالٌ لهذه البراعةِ الصارخةِ إلى حدٍّ ما ولفخامة «العصر الجميل»(**) (Belle époque) التي يكتشفها «أصحابُ الذوقِ الرفيع» في أعمال بروست دائماً بشيءٍ من الضيق.

(*) صدرت رواية مرسيل بروست **في ظلال ربيع الفتيات** (*A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*) عام 1919 وحصلت على جائزة غونكور.

(**) La Belle Epoque : هي في التاريخ الفرنسي، فترة مطلع القرن العشرين وتمتدّ حتى ما قبل الحرب العالمية الأولى وسمّيت كذلك بسبب اعتبارها فترة كان الفرنسيون فيها يحيون حياةً من اللهو والعبث. وهناك فترةٌ أخرى شبيهةٌ بها في التاريخ الفرنسيّ الحديث هي -

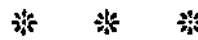
إنّ الصورةَ، عند مستوىً أدنى للإبداع الأدبيّ، هي مجرّدُ زخرفةٍ يمكن للكاتبِ حذفها أو استبدالها على هواه. لكنّ مرسيل بروست يحرمُ نفسَه من هذه الحرّية. فالروائيُّ لا يأبه بواقعية الغرض المرغوبِ فيه بل بواقعية الرغبة، وعلى الصور «تجميل» الغرض. وليس على الصور أن تُجمّل كيفما اتفق، بل وَفقَ الأسلوب الخاصّ للمراهق البورجوازيّ الذي «يُرَضّعُ» انطلاقاً من معطياتٍ مدرسيةٍ ومأخوذةٍ من الكتب. تلتقي وتنصهرُ بروعةٍ في الصورِ الأسطوريةِ الرغبةُ الوليدةُ لطالبِ الثانوية الحالم بعالم الطبقة الغنية نحو عام 1885 وطفولةُ الساردِ المَرَضيّةُ والمحاطةُ بالحماية وحتى زخرفةُ صالةِ الأوبرا. ولا يستطيعُ أصحابُ النزعةِ الصفائيّةِ (Puristes) فهم الحدودِ الضيّقةِ التي يمارسُ ضمنها الكاتبُ خياراته.

إنّ طَلَبَ بروست إلى الأداةِ الأسطوريةِ القديمةِ أنْ تُؤدّيَ له خدماتٍ هي عاجزةٌ تماماً عن أدائها أمرٌ لا يخلو من السخرية. إذ لا تُشيرُ التلميحاتُ الأسطوريةُ في ذهنِ القارئِ المُثقّفِ إلى المُقدّسِ بل إلى جوٍّ يذوي فيه كلُّ مقدّسٍ حتى ينتهي ويموت، وإلى عالم «الثقافة الكلاسيكية» الدنيويّ. يختارُ بروست إذن الصورَ الأقلَّ ملاءمةً للدور الذي يريد منها أن تؤدّيه، ومع ذلك فهو ينجحُ في إدخالها إلى نظامه الجماليّ. وهو ينجحُ في ذلك لأنّ ألوهيةَ الوسيطِ ثابتةٌ عند هذه النقطةِ من التطوّرِ الروائيّ. فليس على مرسيل سوى أن «يشخصَ بصرَهُ بنظرةٍ مؤلمةٍ» إلى أيّ كائنٍ كان لنرى هوّةَ التعالي تُحفَرُ بينه وبين هذا الكائن. ولمْ تعُدِ الصورةُ هنا هي التي تجعلُ الإدراكَ مُقدَّساً، بلِ الإدراكُ هو الذي يجعلُ الصورةَ مقدّسةً. غير أنّ بروست

التي يسمّيها المؤرّخون Les Années folles (السنوات المجنونة) وهي التي تتلو الحرب العالمية الأولى وتمتدُّ حتى نهاية العشرينيات، أي حتى ما قبل الأزمة الاقتصادية الحادّة التي عصفت بالولايات المتحدة منذ عام 1929 وانتقلت إلى أوروبا كلّها بعد ذلك.

يُعاملُ هذه الصورةَ المزيَّفَةَ وكأنّها صورةٌ حقيقيةٌ ويجعلها تعكسُ المُقدَّسَ المُستَعارَ الذي جاءها من الوسيطِ. فالصورةُ تُعيدُ المُقدَّسَ كما يُعيدُ الصدى الصوتَ إلى مكانِ انطلاقه. وليست هذه اللعبةُ مجّانيةً، فهي لا تُحطِّمُ واقعيةَ الرغبةِ بل تتمّمها بشكلٍ كامل. والحقُّ أنّ كلَّ شيءٍ مزيّفٌ في الرغبةِ، كلّ شيءٍ مسرحيٌّ ومتصنّعٌ ما عدا الجوعُ الهائلُ للمقدّسِ. وإنّ هذا الجوعَ هو الذي يُحوِّلُ عناصرَ وجودٍ بائسٍ وإيجابيّ ما إنْ يكتشف الطفلُ إلهَه، وما إنْ ينجح في تحميل **الآخر**، أي وسيطه، القدرةَ الإلهيةَ الكلّيةَ التي ينوءُ بثقلها.

تتوصّلُ الطفولةُ المحرومةُ من المُقدَّسِ إلى إحياء الأساطير الميّتةِ منذُ قرونٍ، فتُنعِشُ الرموزَ التي يبِسَتْ. ويلاحقُ بروست، في جوّه البورجوازيّ الذي نغفرُه له بصعوبةٍ، غاياتِ نرفال (Nerval) نفسَها، وهو واحدٌ من كتّابه المُفَضَّلين. فنيرفال صاحبُ قصّة **سيلفي**[*] (*Sylvie*) يُضفي طابعاً مقدّساً على آلهة العقلِ ويُحَوِّلُ الفذلكاتِ المعماريةَ لنبلاءَ كبارٍ مُشَكِّكين في الدينِ إلى محاريبَ (Sanctuaires) حقّة. فالحياة الميتافيزيقيةُ قويةٌ جداً عند بعض الأشخاص لدرجةِ أنها تعودُ للظهورِ في أكثرِ الظروف معاكَسَةً. وقد تُفضي إلى أشكالٍ مرعبة.



إنّ مفهومَ انحرافِ التعالي نحو الإنسان يضيءُ شعريةَ بروست،

(*) جيرار دو نرفال (1808-1855): روائي وشاعر فرنسي ترجم **فاوست** لغوته وتتميّز كتاباته بالغرائبية والغموض وبنزعةٍ روحانيةٍ وبتداخل الحلم مع الواقع. ولقد تركت أعمال نرفال أثراً كبيراً في كتّابٍ وشعراء كبار أتوا بعده مثل بودلير ومالارميه وأصحاب المدرسة السوريالية. من رواياته **أوريليا** (*Aurélia*) صدرت بعد وفاته عام. أما **سيلفي** التي يذكرها هنا رينيه جيرار فقصّةٌ قصيرة من ضمن مجموعة نرفال القصصية التي تحمل عنوان *Les Filles du feu* (**بنات النار**) والتي صدرت عام 1854.

فهو يُتيحُ إزالةَ اللبْسِ حول **الزمن المُستعاد**. فما يُعاشُ ثانيةً عند الاحتكاك بشيءٍ من بقايا الماضي هو الخاصّية المتعالية لرغبةٍ ماضيةٍ. ولا تعودُ الذكرى مسمومةً، كما كانتِ الرغبةُ، برغبةٍ منافسة.

«يمكننا ربطُ كلِّ شخصٍ يسبّبُ لنا العذابَ بآلهةٍ هو انعكاسٌ جزئيٌّ لها لا أكثر... بآلهةٍ (فكرةٍ) يمنحنا تأمُّلُها البهجة مباشرةً عوضاً عن العذاب الذي كنّا فيه».

تجدُ الذاكرةُ العاطفيةُ (Mémoire affective) من جديدٍ الاندفاعَ إلى المقدّسِ، وهذا الاندفاعُ متعةٌ خالصةٌ لأنّه لَمْ يعدْ هناك وسيط يكبحه. إنّ قطعةَ حلوى المادلين الصغيرة هي **قربانٌ** (*Communion*) حقيقيّ إذ تتمتّع بجميع خصالِ المناولةِ (Sacrement). فالذاكرةُ تفصلُ عناصرَ الرغبةِ المتضاربةِ، ويفوحُ عطرُ المقدّسِ بينما يصبحُ بإمكان العقلِ المُتَنَبّهِ والمنفصلِ تَعَرُّف العائق الذي كان أمامه فيفهمُ دورَ الوسيطِ ويكشفُ لنا الآليةَ الجهنّمية للرغبة.

تحملُ الذاكرةُ العاطفيةُ في ذاتها إذن إدانةَ الرغبةِ الأصلية. ويتحدّثُ النقّادُ هنا عن «تناقضٍ»، فالتجربةُ التي تُوَفِّرُ السعادة يتمُّ رفضُها. هذا صحيح. غير أنّ التناقضَ ليس في بروست وإنما في الرغبةِ الميتافيزيقية، فإدراكُ الرغبةِ في الحقيقة يعني إدراكَ الوسيطِ في دوره المزدوج السيّئ والمقدّس. إنّ نشوةَ الذكرى وإدانةَ الرغبةِ متضمّنتان إحداهما في الأخرى كما يتضمّنُ العرضُ الطولَ والوجهُ القفا. وبالتالي لا يُمكنُ فصلُ «النفسية» البروستية عن الوحي الصوفيّ، فهي وجهُ الآخر ولا تُشكّلُ، كما يؤكّدون اليوم، محاولةً أدبيةً ثانيةً ذات أهمّية متواضعة.

إنّ الذاكرة العاطفية بمثابة يوم القيامة في الوجود البروستيّ فهي تفصلُ الصالحَ عن الطالحِ، غير أنّ على الطالحِ التواجد في الروايةِ

لأنّ الروايةَ هي الماضي. والذاكرةُ العاطفيةُ مركزُ كاملِ الأعمال البروستية، إنّها مصدرُ الحقيقة والمُقدّسِ ومنها تنبعُ الاستعاراتُ الدينيةُ. وهي التي تكشفُ الوظيفةَ الإلهيةَ والشيطانية للوسيط، ولا يجبُ حصرُ آثارها في أقدم الذكرياتِ وأسعدها. إذ تلْزمُ الذكرى الحيّةُ أكثر ما تلزمُ في الأوقات العصيبةِ لأنها هي التي تجعلُ ضباب الكراهية ينقشع. وتعملُ الذاكرةُ العاطفيةُ في كامل المجموعة الزمنية فتضيءُ جحيم **سدوم وعمورة** كما تُضيءُ نعيمَ كومبراي.

تُعتبرُ الذاكرةُ خلاص مرسيل بروست الكاتبِ والإنسان. وإننا لنتراجع أمامَ رسالة **الزمن المُستعاد** الواضحة، فرومنسيتنا لا تقبلُ الخلاصَ إلاّ خيالياً ولا تقبلُ الحقيقة إلاّ مُقنّطةَ. والذاكرةُ العاطفيةُ نشوةٌ، لكنّها أيضاً معرفة. ولو كانت تُجمّلُ الغرضَ المرغوبَ، كما يقولون ويكرّرون، لما وصَفَتْ لنا الروايةُ الوهم المعيشَ لحظةَ الرغبةِ وإنما وهماً جديداً هو ثمرةُ هذا التجميل. ولَما كانت هناك واقعية الرغبة.

الفصل الثالث

تَحَوُّلاتُ الرغبة

إنّ الرغبةَ وَفقَ **الآخر** هي دوماً رغبةٌ في أنْ نكونَ شخصاً آخر. ولا توجدُ إلاّ رغبةٌ ميتافيزيقيةٌ واحدةٌ، أمّا الرغباتُ الخاصّةُ التي تُجسّدُ هذه الرغبةَ الأوّلية فتتنوّع إلى ما لا نهاية. ولا شيء ثابتٌ في ما يمكنُ ملاحظته بصورةٍ مباشرةٍ في رغبةِ أبطالِ الروايات، فحتّى شِدَّةُ هذه الرغبة نفسُها متغيّرة، إذ تتعلّقُ بدرجةِ «الخاصّيةِ الميتافيزيقية» للغرض المرغوب. وترتبطُ هذه الخاصّيةُ نفسُها بالمسافةِ التي تفصلُ الغرضَ المرغوبَ عن الوسيط.

إنّ الغرضَ المرغوبَ بالنسبةِ إلى الوسيطِ كالذخيرة[*] (Relique) بالنسبة إلى القِدّيس، فالسُّبْحَةُ التي استعملها هذا القِدّيسُ، والثيابُ التي ارتداها مطلوبة أكثر من الأيقونة التي لمسها أو باركها وحسب، إذ تتّصلُ قيمةُ ذخيرةٍ ما بـ «المسافة» التي تفصلُها عن القدّيس، والشيءُ نفسه في ما يتعلّقُ بالغرضِ في الرغبة الميتافيزيقية.

علينا إذن أخذُ طرفٍ ثانٍ بعين الاعتبار في المثلّث الروائيّ الذي

(*) الذخيرة هنا بمعنى «بقايا شيء ثمين» و«ذخيرةُ قدّيس: بقايا جسده». انظر: صبحي حموي، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة** (بيروت: دار المشرق، بيروت، 2000).

يربطُ الوسيط بالغرض المرغوب، فلقد اقتصرنا حتى الآن على الطرف الأوّل الذي يربطُ الوسيطَ بالشخص الراغب. ويتغيّرُ الطرفان، لحسن الحظّ، بالطريقة نفسها إلى حدٍّ ما، فمثلّثُ الرغبةِ مثلّثٌ متساوي الساقين، وبالتالي تزدادُ شدّةُ الرغبة كلّما زاد اقترابُ الوسيطِ من الشخص الراغب.

يبتعدُ الوسيطُ أكثر ما يبتعد عند دون كيشوت، كما أنّ أقلّ الرغباتِ الخاصّةِ تعذيباً نجدها أيضاً عند دون كيشوت، فهذا الحكيمُ لا يعرفُ العنادَ، إذ يستنتجُ أمام فشله، وكفيلسوفٍ، أنّ فارساً آخر سينهي القضيةَ ثمّ يمضي باحثاً عن النجاح في مكانٍ آخر.

ويبقى نشاطُ دون كيشوت قريباً من اللعب، فلعبُ الطفل ثلاثي الأطراف ومحاكاةٌ للبالغين. غير أنّ المسافة بين الغرض المرغوب والوسيط، أي بين اللعبة والبالغ الذي يعطيها معناها، بعيدةٌ لدرجة أنّ اللاعب لا تفوته بشكلٍ كاملٍ أبداً السمةَ الوهميةَ للخاصّية الممنوحة للعبة. ووضعُ دون كيشوت ما دون اللعبِ لكنه لا يبتعدُ كثيراً عنه بعدُ، ولهذا السبب هو أشدُّ أبطالِ الروايات هدوءاً.

ينشرُ الوسيطُ البعيدُ جداً ضوءاً على سطحٍ واسعٍ جداً، فأماديس لا يُعَيِّنُ شيئاً بشكلٍ محدّدٍ وإنما يُشيرُ إلى كلّ شيءٍ كيفما اتفق. وتتوالى مغامراتُ دون كيشوت بإيقاعٍ متسارعٍ دون أنْ تتمكّن أيٌّ منها لوحدها من جعل دون كيشوت أماديس آخر، لهذا السبب يعتقدُ البطلُ أنّه ليس من الضروريّ الاحتداد والغضب على سوء الطالع.

وبقدر ما يقتربُ الوسيطُ يتوضّحُ التعيينُ، فتزدادُ «الخاصّيةُ الميتافيزيقية» ويصبحُ غرضُ الرغبة «غيرَ قابلٍ للاستبدال»، فرغباتُ إيما بوفاري أعنفُ من رغبات دون كيشوت، ورغباتُ جوليان أعنفُ

من رغبات إيما. وإذْ يقتربُ مصدرُ الضوءِ شيئاً فشيئاً يزدادُ ضوؤهُ تركيزاً على سطحٍ أضيق فأضيق.

إنّ مغامراتِ إيما أكثرُ «جدّيةً» من مغامراتِ دون كيشوت، إلاّ أنّ الأغراضَ التي ترغبُ فيها إيما حقّاً، أي تلك التي يمكنُ أنْ تجعلَ منها المرأةَ التي تريدُ، غيرُ موجودةٍ في الريف. وليس رودولف وليون بعدُ إلاّ مجرّدَ مُتاحين ميافيزيقيين متوفّرَين لا فرقَ بينهما يتلقّيان من الوسيط ضوءاً ضعيفاً.

ويعكسُ سلوكُ الأبطالِ معطياتِ الوساطةِ المتغيّرة، فدون كيشوت كثيرُ الحركةِ لكنْ إلى حدٍّ ما على غرار طفلٍ يتسلّى، أمّا إيما بوفاري فأكثر قلقاً. والوسيطُ دائماً صعبُ البلوغ، لكنْ ليس إلى حدِّ التوقُّفِ عن محاولة الوصولِ إليه والاكتفاءِ بأثرِ انعكاسه على الواقع. هذا ما يُعطي النزعةَ البوفاريةَ طابعَها الخاصّ، فهي تأمُّليّةٌ بالدرجة الأولى. إنّ إيما تحلمُ كثيراً وترغبُ قليلاً، بينما أبطالُ ستاندال وبروست ودستويفسكي يحلمون قليلاً ويرغبون كثيراً. تعودُ الأحداثُ مع الوساطةِ الداخليةِ لكنّها تفقدُ سمةَ اللعبِ، فالغرضُ المُقدَّسُ قد اقتربَ ويبدو في متناولِ اليدِ ولم يعُدْ هناك إلاّ عائقٌ واحدٌ بينه وبين الشخص الراغب: هذا العائقُ هو الوسيطُ نفسُه. إنّ الأحداثَ تزدادُ اضطراباً مع اقترابِ الوسيطِ. وتظهرُ الرغبةُ المُعاقةُ عنيفةً عند دستويفسكي لدرجة أنّها قد تقودُ إلى القتل.



كلّما كَبُرَ دورُ العاملِ **الميتافيزيقي** في الرغبةِ قَلَّ دورُ العاملِ **المادّي**. وكلّما اقتربَ الوسيطُ ازدادت حدّةُ الشغفِ وفَرَغَ الغرضُ المرغوبُ من قيمته المادّية.

إذا آمنّا بما يقوله الرومنسيون والرومنسيون الجُدُد فإنّ لانتصارِ

الخيالِ الشامل نتائجَ إيجابيةً حصراً. غير أنّ التقليلَ التدريجيّ للواقع من شأنه تأجيجُ المنافسات التي تولّدُها الرغبة. ويُحَدّدُ هذا القانونُ ذو التطبيقِ الصارمِ أوجهَ الاختلافِ والتشابه بين عالم ستاندال وعالم بروست، إذ يبدو أنّ مغروري الروائيّ الأوّل ومُتَحذلِقي الثاني يطمعون بالغرض نفسه، ألا وهو ضاحية سان جرمان. لكنّ ضاحية سان جيرمان عند بروست لم تَعُدّ تلك التي كانت أيام ستاندال. فلقد فقدتِ الطبقةُ الارستقراطية في القرنِ التاسع عشر آخرَ امتيازاتها المادّية، ولم تَعُدْ معاشرةُ طبقةِ النبلاءِ القديمة أيّام بروست تعودُ بأيّ فائدةٍ ملموسة. ولو كانت قوّةُ الرغبةِ تتناسبُ طرداً مع القيمةِ المادّيةِ للغرض المرغوب لَكانَ التَحَذْلُق البروستيُّ أقلَّ حِدّةً من الغرور الستانداليّ، لكنّ العكسَ هو الصحيح، فنفسُ مُتحذلِقي **البحث عن الزمن المفقود** أشدُّ قلقاً من نفسِ مغروري **الأحمر والأسود**، وبالتالي يمكنُ تعريفُ الانتقالِ من روائيٍّ لآخرَ كتطوّرٍ للعاملِ الميتافيزيقيّ على حسابِ العاملِ المادّيّ. ولا يجهلُ ستاندال، بطبيعة الحال، أنّ هناك علاقةً معكوسةً بين قوّة الرغبة وأهمّية الغرض المرغوب، إذ يقول: «كلّما قلَّ الاختلافُ الاجتماعيّ زادتِ الرغبةُ[*] (Affectation) التي يولّدُها». ولا يتحكّمُ هذا القانونُ بالغرور الستانداليّ وحده، بل يمكنُ التحقّقُ منه من خلال الأدبِ الروائيّ برُمَّتِهِ، ويسمحُ بتحديدِ موقعِ الأعمالِ الأدبيةِ فيما بينها. وليسَ التَحَذْلُق البروستيّ، أو بالأحرى القبو الدستويفسكيّ، إلاّ «الحدُّ الأقصى» لهذا القانون الستانداليّ، وبالتالي يجبُ تعريفُ هذين الشكلَين المتطرّفَين من

(*) المعنى الأوّل لكلمة Affectation كما وردت في قاموس *Le Petit Robert* هو «الرغبة الشديدة»: Affectation: Vif désir; fait de rechercher pardessus tout.
وبالتالي فمن الخطأ، في رأينا، اعتماد المعنى الآخر للكلمة نفسها، وذلك لعدم ملاءمته للمعنى السياقيّ، وإنْ كان أوّلَ ما يخطر ببال المترجم. والمعنى الآخر لهذه الكلمة هو «تكلُّف، تصنُّع، تظاهر...» وهو لا يستقيمُ مع السياق.

الوساطةِ الداخلية كحالة **اختلاف معدوم يولّدُ رغبةً قصوى**. وهذا يُذَكِّرُ إلى حدٍّ ما بتعريف بروست للتَّحَذْلُق:

بما أنّ عالمَ الطبقةِ الراقيةِ هو مملكةُ العَدَم فلا يوجدُ بين مزايا مختلف نساء هذا العالم إلاّ درجاتٌ لا يُعتدُّ بها، يمكنُ أنْ تزيد من أهمّيتها بجنونِ الأحقادُ أو خيالُ السيّد دو شارلو حصراً.

إنّ المنافسةَ بين البطلِ وأرستقراطيّي مدينة نانسي الشباب، في رواية **لوسيان لووين** لستاندال، تتجهُ في النهايةِ صوب غرضٍ حقيقيّ هو السيّدة دو شاستيلير (Mme de Chasteller) الجميلة التي تجمعُ بين سحر طبقة النبلاء والامتيازات الحقيقية للثروة. والوسطُ الاجتماعيّ عند بروست هو نفسه، فالمسألة الكبرى هي دوماً موقعُ الصالونات الأرستقراطية، لكنْ من دون السيّدة دو شاستيلير، فهناكَ عائلةُ غيرمانت، لكنْ ما يهمُّ المُتحذلِقين ليس جمال سيّدات هذه الأسرة ولا حتى ثروتها، فليست حفلاتُ العشاءِ عند الدوقة فاخرةً أكثرَ من غيرها، ولا السهراتُ أبهى، والفرقُ بين المدعوينَ وغير المدعوين ميتافيزيقيّ بالكامل، فما يدعوه بروست بـ «المكانة المرموقة في المجتمع الراقي» أمرٌ عابرٌ لا يُدرَك، وغيرُ مرئيّ تقريباً إن لم يكنِ المرءُ مُتحذلِقاً هو بالذات. وليس لدخول عالم الطبقة الراقية أهميةٌ «موضوعية» أكبر من ترسيم دون كيشوت فارساً على يدِ صاحب نُزُلٍ ريفيّ.

يمثّلُ رجلُ القبو المرحلةَ الأخيرةَ من هذا التطوّر نحو الرغبةِ المجرّدة، فالغرضُ المرغوب قد اختفى تماماً، ولم يَعُدْ بالإمكانِ تفسيرُ الرغبةِ الجامحةِ في الدعوة إلى وليمة زفيركوف على أنها منفعةٌ مادّيةٌ أو امتيازٌ اجتماعيٌّ راقٍ.

تعكسُ النظرياتُ الرومنسيةُ والرمزيةُ للرغبة، وبطريقتها الخاصّة،

هذا التقليصَ التدريجيّ للواقع، فلقد ظهرتِ الركيزةُ المادّيةُ للرغبة ضعيفةً قبل ذلك في **الترصيع**، وتقلّصَ غصنُ عام 1822 إلى «حبّةِ رملٍ» في صورةِ المحارةِ واللؤلؤة. وتكادُ هذه التوصيفاتُ أنْ تكونَ دقيقةً لولا أنها تتعمَّدُ عدم ذِكْرِ الوسيط، فالخيالُ مدينٌ بخِصبهِ إلى الوسيطِ، والرومنسيُّ يُخطئُ دوماً في مكان عبادته، فهو يدّعي أنّهُ يُضحّي بالعالم من أجلِ **أناه** بينما عليه أنْ يُقيمَ الشعائرَ **للآخر**.

يتَغيّرُ العاملُ «المادّيّ» والعاملُ «الميتافيزيقيّ» دائماً في الرغبة، واحدُهما على حساب الآخر. ولهذا القانون أوجهُ عديدة، فهو الذي يُفسِّرُ، على سبيل المثال، الاختفاء التدريجيّ للمتعة الجنسيةِ في أكثر المراحل حِدَّةً من المرضِ الأنطولوجيّ، إذ تؤثّرُ «عِفّةُ» الوسيطِ في الحواسّ كَسُمٍّ لا ينضب فيشلُّ البطلَ شيئاً فشيئاً.

لا تزالُ إيما بوفاري تعرفُ المتعةَ لأنّ رغبتَها ليست ميتافيزيقية، أما عند مغروري ستاندال فالمتعةُ قد خفّتْ، إذ تبدو المتعةُ غائبةً لحظةَ الإغواء، ثمّ تعودُ فتظهرُ بصورةٍ متكرِّرةٍ عندما تتبخَّرُ العفّةُ الميتافيزيقية. وتبدو المتعةُ غائبةً بصورةٍ شبه كاملةٍ عند بروست، أمّا عند دستويفسكي فالمتعةُ لم تَعُدْ واردةً على الإطلاق.



لا تؤدّي الخواصُّ المادّية للغرض المرغوب إلاّ دوراً ثانوياً، حتى في أكثر الحالات ملاءمةً. وليست هي التي تُثيرُ الرغبةَ الميتافيزيقيةَ لأنها غيرُ قادرةٍ على إبقائها، كما أنّ غيابَ المتعةِ المادّية ليس هو الذي يُشعرُ البطلَ الستاندالَيّ أو البروستيّ بالخيبة عند امتلاك الغرض المرغوب في نهاية المطاف، فالخيبةُ ميتافيزيقيةٌ خالصةٌ، إذ يستنتجُ الشخصُ الراغبُ أنّ امتلاك الغرض المرغوب لم يُغيّرْ وجودَه، وأنّ التحوّلَ المُرتَقَبَ لم يحدثْ. وتزدادُ قسوةُ الخيبةِ مع

ازديادِ «عفّة» الغرض، وبالتالي تزدادُ حدّةُ الخيبةِ كلّما اقتربَ الوسيطُ من البطل.

لا توجدُ بعدُ عند دون كيشوت والسيّدة بوفاري خيبةٌ ميتافيزيقيةٌ بالمعنى الحقيقيّ للكلمة، بل تبدو هذه الظاهرةُ عند ستاندال، فما إنْ يمتلكُ البطلُ الغرضَ المرغوب حتى ترحل «العفّةُ» كما يتسربُ الغازُ من كُرةٍ مثقوبةٍ. وهكذا، فإنّ الغرضَ الذي أفقدَهُ الامتلاكُ فجأةً قدسيتَهُ واختُزل إلى خواصّه الموضوعية هو الذي يُثيرُ صرخةَ التعجّبِ الستاندالية: «أهذا كلّ ما هو عليه الأمر ؟!». إنّ حركةَ هزّ الكتفين عند جوليان تعكسُ أيضاً لامبالاة لا نجدها في الخيبة البروستية الشديدة. أما عند البطل الدستويفسكيّ فيُسبّبُ الفشلُ الميتافيزيقيّ اضطراباً عميقاً قد يدفعُ إلى الانتحار.

إنّ الخيبة تُثبتُ بما لا يقبلُ الدحض عبثيةَ مثلّث الرغبة، وها هو البطلُ يضطرُ على ما يبدو إلى التسليم بالأمر، إذ لم يعُدْ هناك أيُّ شيءٍ أو شخصٍ يفصله عن ذاك الأنا الحقير والمُستذلّ الذي تعدُهُ الرغبةُ بالمستقبل إذا صحّ القول، فالبطلُ المحرومُ من الرغبة يُعرّضُ نفسه للسقوط في هاويةِ الحاضرِ كحفّارِ الآبار الذي ينقطعُ حبْلُه. فكيف الخلاصُ من هذا المصيرِ المرعب؟

إنه لا يستطيعُ إنكارَ فشلِ رغبته، لكنّه يستطيعُ قصر نتائجه على الغرض الذي صار يملكه، وربّما على الوسيط الذي كان قد حدّده له. ولا تُثبتُ الخيبةُ عبثية **كلّ** الرغباتِ الميتافيزيقية، بل عبثيةَ تلك الرغبة الخاصّةِ التي تسبّبتْ بالخيبة. ويُقرُّ البطلُ بأنّه قد خُدِعَ، فالغرضُ لم يملك إطلاقاً تلك القيمة المسارّية (Initiatique) التي كان يُحمّله إياها، غير أنّه ينقلُ هذه القيمةَ إلى مكانٍ آخر، إلى غرضٍ آخر، ومن خلال رغبةٍ جديدة. وهكذا يعبرُ البطل الوجودَ من رغبةٍ إلى أخرى كما يعبرُ المرءُ ساقيةً بالقفز على الأحجار الزّلقة.

هناك احتمالان: فقد يقومُ الوسيطُ القديمُ بتعيين غرضٍ جديدٍ للبطل الخائب، كما يمكن له أنْ يُغيّرَ الوسيط. ولا يتعلّقُ القرارُ «بالنفسانية» ولا «بالحرية»، وإنما يتعلّقُ، كالكثير من أوجه الرغبة الميتافيزيقية، بالمسافة التي تفصلُ البطلَ عن هذا الوسيط.

فحين تكون المسافةُ كبيرةً جداً يكون الغرضُ فقيراً جداً بالخاصّية الميتافيزيقية، وهو أمرٌ نعرفه. لا يدخلُ سحرُ الوسيط وهيبتُه في الرغبات الخاصّة، فالله فوق تقلُّبات الوجود، وهو واحدٌ وأزليّ، فدون كيشوت يعيشُ مغامراتٍ كثيرةً لكنْ ليس لديه سوى أماديس واحد. ويمكنُ للسيّدة بوفاري أن تُبدِّلَ من العشّاق ما تشاء لكنّها لا تستطيعُ إطلاقاً تغييرَ حلمها، فحين يقتربُ الوسيطُ يتّحدُ معه الغرضُ بشكلٍ وثيقٍ جداً، وبالتالي ترتبطُ «المسؤوليةُ الإلهيةُ»، إذا صحّ التعبير، بالرغبة. وهكذا فقد ينعكسُ أثرُ فشلِ هذه الرغبة على ما هو أبعدُ من الغرضِ طارحاً مسألة الوسيطِ نفسِه على بساط البحث، فيهتزُّ الصنمُ على قاعدته، وقد يقعُ ويتحطّمُ إنْ كانت الخيبةُ قويةً جداً. ولقد وصفَ بروست سقوطَ الوسيطِ بتفصيلٍ رائعٍ، فالحدثُ ثورةٌ حقيقيةٌ في وجودِ الشخصِ الراغب، وكلُّ عناصرِ هذا الوجود منجذبةٌ إلى الوسيط وتستقي منه ترتيبَها الهرميّ وحتى معناها، وبالتالي، فإننا نتفهّمُ أنّ البطلَ يسعى جاهداً لتأخير حدوثِ أمرٍ مؤلمٍ من دون أدنى شكّ.

حينَ يُدعى ساردُ أخيراً لعند عائلة غيرمانت بعدَ أنْ رغب في ذلك دون جدوى لسنينَ خلَت، ينتابه هذا الشعورُ بالخيبةِ الذي لا مناصّ منه، فالتفاهةُ والأفكارُ المبتذلة هي نفسُها هناك وفي الصالونات الأخرى. فهل تلتقي عائلةُ غيرمانت بضيوفها، وهم جميعاً أشخاصٌ أسمى من البشر، للحديث عن قضيةِ دريفوس(*) (Dreyfus)

(*) قضية هزّت فرنسا لسنواتٍ طوال (1894-1906)، فقد اتُّهِم الضابط اليهوديّ =

أو عن آخر روايةٍ صدرتْ بالعبارات نفسِها والنبرةِ نفسها التي نسمعها من بقيةِ أبناء الطبقة الراقية؟ ويبحثُ مرسيل عن جوابٍ يُوَفِّقُ بين السحرِ المقدّس للوسيط وتجربة الامتلاك السلبية، فيُقنعُ نفسَه تقريباً، في هذه السهرة الأولى، بأنّ حضورَهُ المُدَنِّس للقُدسيّات قد أوقفَ طقوساً سرّيةً أرستقراطيةً لا يمكنُ متابعةُ إحيائها قبلَ مغادرته. إنّ إرادةَ الإيمان عند شبيه سان طوماس المعكوس هذا قويّةٌ لدرجةٍ أنها تصمدُ بعضَ الوقت أمام الدليلِ الملموسِ على عَدَميّةِ المعبود.

تعكسُ كلُّ وساطةٍ سرابَها، ويتوالى السرابُ كـ «حقائقَ» تحلُّ محلَّ الحقائق السابقة بقتلِ الذكرى الحيّة وتحمي نفسَها من حقائق لاحقةٍ برقابةٍ صارمةٍ على تجارب الحياة اليومية. ويُطلقُ مرسيل بروست اسمَ «أنا» على تلك «العوالِمَ» التي تُسقِطُها (Projetés) الوساطاتُ المتتاليةُ، وهي معزولةٌ تماماً عن بعضها البعض وغيرُ قادرةٍ على تَذَكُّرِ ما سبقها من «أنا» وعلى استباق ما سيليها من «أنا».

يمكنُ أنْ نلاحظَ عند ستاندال مؤشّراتِ هذا التشظّي إلى عددٍ من «الأنا» الجوهرية البسيطة(*) (Moi monadiques). وتخضعُ

= ألفريد دريفوس بالتجسّس لصالح ألمانيا فجُرِّدَ من رتبته العسكرية وحُكِمَ عليه بالنفي مدى الحياة إلى غويانا. ولقد هبَّ الكثيرُ من الاشتراكيين والراديكاليين والجمهوريين المعتدلين للدفاع عنه إلى جانب العديد من المثقّفين الفرنسيين الكبار (مثل الروائيّ إميل زولا). وتمّت تبرئة ساحته عام 1906 واستعاد رتبته العسكرية.

(*) موناد (Monade): جوهر فرد: أحد عناصر الوجود الأساسية. أطلق أفلاطون هذا الاسم على المُثُل، واستعمله آخرون للدلالة على العناصر الأولى سواء كانت طبيعية أو نفسية، واشتهرت بهذا اللفظ فلسفة لايبنتز (Leibniz) الذي يُعرّف الموناد بأنها جوهر بسيط ليس فيه أجزاء بل هو يدخل في تركيب الأجزاء. ويرى أنّ المونادات، أو الجواهر الفردة، التي يتركّب منها كلّ ما في الطبيعة، لا تتأثّر بغيرها ولا تؤثّر فيه، بل كلّ واحدةٍ منها عالمٌ قائم بذاته، له قوانينه الخاصّة في التغيّر والتحوّل، وبالتالي فإنّ بعضها يختلف عن بعض بالخصائص وبالطبائع». انظر: عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية، فرنسي - عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994).

حساسيةُ البطلِ الستاندالي إلى تغيّراتٍ مفاجئةٍ تُمهّدُ لشخصيات **البحث عن الزمن المفقود** المتتابعة. ويبقى جوليان سوريل **واحداً** لكنْ هناكَ ما يُهدِّدُ وحدته مع هذا الزيغ المؤقّت الذي يُمثّلهُ حبُّهُ لماتيلد (Mathilde).

ومع ذلك، فعند بروست نرى الوجودَ يفقدُ نهائياً الوحدةَ والاستقرارَ اللذين كانت تضمنهما أزليّةُ الإله عند أبطال الروايات السابقة. وإننا ندين لتعدُّدِ الوسطاء بهذا «التفكيك للشخصية» الذي كان يُقلِقُ ويُزعجُ قرّاءَ مرسيل بروست الأوائل. ولربّما لم تكُنْ صيحاتُ الاستنكار مبرَّرَةً إلاّ بصورةٍ جزئية، فطالما بقيَ الوسيطُ بعيداً، أي واحداً منفرداً، يحافظُ البطلُ على وحدته، لكنّ هذه الوحدةَ معجونةٌ بالكذبِ والوهم، فالكذبةُ الواحدةُ التي تشملُ الوجودَ بأكمله ليست بأفضل من سلسلةٍ من الأكاذيب المؤقّتة. والبطلُ البروستيّ وإنْ كان مريضاً أكثر من بقيةِ الأبطال فهو مريضٌ بمرَضِهم نفسه، وإنْ كان مذنباً أكثر منهم فبذَنْبِهم نفسه. يجبُ بالتالي عدمُ تحميله فوق طاقته والرثاء لحاله، لأنّه أتعسُ من سابقيه.

كلّما كانت سيطرةُ الوسيط أقصر كلّما زادَ استبدادُه. إذن، فأصعبُ العذابات هي من نصيبِ البطل الدستويفسكيّ، إذ يتوالى الوسطاءُ على رجلِ القبو بسرعةٍ كبيرةٍ لدرجة أننا لا نستطيعُ الحديث عن أنا متعدّدٍ ومتمايز. كما تأتي بعد فترات الاستقرار النسبيّ التي تفصلُ بينها أزماتٌ حادّةٌ أو فتراتٌ من الوَهَنِ الروحيّ، كما نرى عند بروست، أزمةٌ دائمةٌ عند دستويفسكي، فالعناصرُ المرتّبةُ هرمياً بصورةٍ دائمةٍ أو مؤقّتةٍ عند الروائيين الآخرين هي هنا في حالة فوضى، كما تتنازعُ رجلَ القبو في أغلبِ الأحيانِ العديدُ من الوساطات المعاصرة، فهو مخلوقٌ يتغيّرُ في كلّ لحظةٍ ومع كلّ من

محاوريه، وهنا تكمنُ **التعدّدية الشكلية**(*) (Polymorphie) عند الكائنِ الدستويفسكيّ التي لاحظها جميعُ النقّاد.

كلّما اقتربَ الوسيطُ تتشظّى الوحدةُ متعدّدَةً، فنمرُّ تدريجياً من الوسيط المستوحد واللازمنيّ والأسطوريّ لدون كيشوت إلى الفوضى الدستويفسكية. أمّا مراحلُ هذه المسيرة الهابطة فهي «النماذج الخمسة أو الستّة» التي ينقسمُ إليها، على حدّ قول ستاندال، «المجتمعُ الراقي»، وهي أيضاً الأنا البروستيّ المتعدِّد. إنّ شيطانَ الممسوسين اسمه **لجئون** ويلوذ **بقطيع** من الخنازير محتمياً(**)، إنّه في آنٍ معاً واحدٌ ومتعدّدٌ. وتأتي هذهِ التذريةُ (Atomisation) للشخصية في نهايةِ الوساطةِ الداخلية.

لقد لاحظَ العديدُ من الكتّاب هذه التعدُّدية للوسطاء، إذ يستوحي جان بول (Jean-Paul) في روايته الأخيرة **المُعَنْوَنَة المُذَنَّبُ** (*Der Komet*) من رواية **دون كيشوت**، فيقومُ بطلُهُ نيكولاوس ماركغراف (Nikolaus Markgraf) «بوضعِ روحٍ غريبةٍ مكان روحه،

(*) يقترحُ قاموس **المنهل** «الشكالَة».

(**) تُلمّحُ هذه العبارة إلى حادثةٍ مذكورةٍ في الإنجيل (انظر على سبيل المثال، **الكتاب المقدس**،» إنجيل مرقس،» الإصحاح الخامس، الآيات 1 ـ 20) عن رجلٍ ممسوس («إنسان به روح نجس») ينقذه السيّد المسيح ويطرد الأرواح الشرّيرة التي تسكنه وتُعَدُّ بالآلاف وتلجأ، بعد موافقة السيّد المسيح، إلى قطيعٍ من الخنازير كان هناك، وما إن تدخلُ هذه الأرواح «النجسة» في الخنازير (وعددها 2000) حتى ترمي هذه الأخيرة بنفسها في البحر وتموت مما يثيرُ غضب وخوف أصحابها الذين يرجون السيّد المسيح أن يغادر أراضيهم ويرحل ولا ينجح في هدايتهم. فالأرواحُ «النجسة» اختارت هذا المصير والموت كتصرّفٍ أخيرٍ غايته الإساءة إلى السيّد المسيح ورسالته بتحريض سكّان تلك المنطقة ضدّه، ولقد نجحت في ذلك، إلاّ أنّ الممسوس الذي شفاه السيّد المسيح صار مبشّراً ينشرُ بين الناس ما صنع السيّد المسيح. ونشيرُ هنا إلى أنّ كلمة Légion الفرنسية ذات الأصلِ اللاتينيّ Legio تعني الفرقة الكثيرة العدد وهي من تقسيمات الجيوش الرومانية قديماً، إلاّ أنّ مترجم الأناجيل إلى العربية آثر **تعريب** اللفظ الدخيل وإلباسه لبوس العربية (لجئون).

كما يفعلُ الممثّلُ»، لكنّه يعجزُ عن الاستقرارِ في الدور الذي اختاره ويُغيّرُ الوسيطَ مع كلِّ قراءةٍ جديدةٍ. ومع ذلك لا تكشفُ روايةُ جان بول إلاّ عن الوجوه السطحيةِ للرغبة وَفقَ الآخر في القرن التاسع عشر، ويبقى الوسطاءُ بعيدين. أمّا عند ستاندال وبروست ودستويفسكي، فيتضاعفُ عددُ النماذج عند مستوى الوساطة **الداخلية**، إذ تكمنُ الحقيقةُ العميقةُ **للحداثة** في الوساطة الداخلية.

صارَ الوسيطُ بدءاً من بروست «أيّاً كان» بالفعل، كما يمكنُ أنْ يظهر «أينما كان». والوحيُ الصوفيُّ في خطرٍ دائم، فمصيرُ مرسيل يتقرَّرُ من لقاءٍ عَرَضيٍّ في مُتَنزَّهِ بعلبك(*)، إذ تكفي نظرةٌ قصيرةٌ إلى مجموعة الفتيات حتى يشعرَ البطلُ بالافتتان.

إنْ كنتُ قد لَمحتُ مصادفةً أيَّ واحدةٍ من الفتيات، فلأنّهنَّ جميعاً من الجوهرِ الخاصّ نفسِه، فذلك كما لو أنّني شاهدتُ أمامي، في هلْوَسَةٍ متحرِّكةٍ وشيطانيةٍ، شيئاً من الحلم اللدود وفي الوقتِ نفسه المُشتَهى بِشَغَفٍ والذي لم يكُنْ قبلَ لحظةٍ موجوداً، راسخاً بشكلٍ دائم، إلاّ في عقلي.

إنّ هذه الـ **أيّاً كان** (N'importe qui) البروستية نجدها أيضاً عند دستويفسكي عند مستوىً من التلقائيّةِ (Automatisme) يُثيرُ الرُّعبَ المُضحِكَ. نكتشفُ عند دستويفسكي هنا وهناك الحقيقةَ الكاريكاتورية للتجربة البروستية، إذ يستسلمُ رجلُ القبو، كحال مرسيل، في **مكانٍ عامٍّ** لسحرِ وهيبةِ **الآخر** وتُصيبُه نوبةُ حُمّى أنطولوجية. ويجدُ البطلُ نفسَه في الحالتَين أمامَ «الحلم اللدودِ وفي الوقت نفسه المُشْتَهى بشَغَف». كما تكشفُ قراءةٌ متمعِّنةٌ تطابقاً تامّاً في البنيةِ عند الروائيَّيْن، فالضابطُ المجهولُ يجدُ رجلَ القبو واقفاً في طريقه

(*) مدينة فرنسية من خيال مرسيل بروست تظهرُ في بعض أعماله.

فيمسكُ به من كتفَيه و«يُزيحُهُ» ببساطةٍ. ولا يخضعُ الساردُ البروستيّ لسوء معاملةٍ من مجموعة الفتيات، لكنّه يرى ألبرتين (Albertine) تقفزُ فوق رأس عجوزٍ مذعورٍ فيتقمّصُ حالةَ تلك الضحية. كما يصفُ بروست ودستويفسكي بالطريقةِ نفسِها المشيةَ المُختالةَ للوسيط وهو يشقُّ طريقَهُ بين الناس، ولامبالاتَه المُستَخِفّةَ تجاهَ الحشراتِ التي تزدحمُ عند أقدامه، وذاكَ الانطباعَ بالقوّة التي لا تُقاوَم والذي يتركه في نفسِ المشاهدِ المفتون. فكلُّ ما في هذا الوسيطِ يوحي بتفوُّقٍ في **الجوهر** مطْمَئِنٍّ وهادئٍ يجهدُ المسكينُ والمُحطَّمُ الذي يرتجفُ من الكراهية والتذلُّلِ لتملُّكِه لكنْ دون جدوى[1].

كلّما كانتِ الوساطةُ غيرَ مستقرّةٍ كلّما زاد النيرُ ثقلاً، فوساطةُ دون كيشوت مَلَكيّةٌ إقطاعيةٌ هي أحياناً رمزيةٌ أكثر منها واقعية، ووساطةُ رجلِ القبو سلسلةٌ من الديكتاتوريات القاسيةِ مثلما هي مؤقّتة. ولا تقتصرُ نتائجُ حالةِ الاضطرابِ هذه على جزءٍ معيّنٍ من الوجود لأنها **شموليةٌ** (Totalitaires) بالفعل.

إنّ الاصطفائيةَ الفارغةَ والافتتانَ المؤقّتَ والنزعاتِ العابرةَ وتوالي النظرياتِ والأنظمة والمدارسِ السريع و«تسارعَ التاريخ» هذا الذي تهتزُّ له المشاعر في أيامنا هذه، جميعها، بحسب دستويفسكي، مظاهرُ متقاربةٌ من التطوّرِ الذي صوّرناه لتوّنا، فالقبو هو تفتُّتٌ للوجود الفرديّ والجماعيّ، ودستويفسكي هو الوحيدُ الذي يصفُ لنا ظاهرةً يجبُ مع ذلك تصوّرها داخل إطار حكايةٍ. ولا يجبُ أنْ نرى في ذلك، على غرار بعضِ المعجبين بالروائيّ الروسيّ، وَحياً مفاجئاً بحقيقةٍ أزليةٍ فاتتْ كتّابَ الماضي ومفكّريه، فدستويفسكي نفسُه يتصوّرُ تاريخياً تعدُّدَ أشكالِ شخصياته. ويُشيرُ الأمير مويشكين إلى

(1) حول هذه «المازوشية»، انظر الفصل الثامن من هذا الكتاب.

الحلول المؤقّت لأسلوب العيش في القبو وذلك في مقطعٍ من **الأبله** ذي سخريةٍ مؤلمةٍ:

«كان أناسُ العصورِ القديمة (وأقسم لك أنّ الأمرَ لطالما أدهشني) مختلفين جداً عن أناس عصرنا: كما لو كانوا جنساً بشرياً آخر... كان المرءُ في ذلك الوقت أشبه بإنسانٍ ذي فكرةٍ وحيدةٍ. أما معاصرونا، فهم أكثر عصبيةً وتطوّراً وحساسيةً وقدرةً على اتّباع فكرتين أو ثلاث في وقتٍ واحدٍ. إنّ الإنسان الحديثَ أرحبُ، وهذا يمنعه، أُؤكّدُ لك، من أنْ يكونَ مرناً كما في العصور السابقة».

يُلَخّصُ دستويفسكي في عبارةٍ واحدةٍ الشوطَ الذي قطعناهُ بأنفسنا، فلقد انطلقنا من بطل سرفانتس الذي لا يتزعزعُ وفاؤُه والذي يبقى دائماً منسجماً مع نفسه، ثمّ نزلنا شيئاً فشيئاً حتى وصلنا إلى رجلِ القبو، تلك الكتلة من الأشلاءِ البشرية التي ينهشها العارُ والعبودية، ودوّارةُ الريح المبتذلة المغروسة في قلب خراب «الأنسيّة» (Humanisme) «الغربية».

تنتظمُ مختلفُ أشكالِ مثلّث الرغبةِ إذن في بنيةٍ عامّةٍ، فلا يوجدُ عند روائيٍّ ما وجهٌ للرغبةِ لا يمكنُ ربطه بوجوهٍ أخرى من عمله وبأعماله كلّها، فالرغبةُ تظهرُ إذن كبنيةٍ ديناميةٍ تنبسطُ لِتُغطّي الأدبَ الروائيَّ برمّته. ويمكننا مقارنة تلك البنية بغرضٍ سقطَ في الفضاء الخارجيّ وراحَ شكلُهُ يتغيّرُ باستمرار بحسب السرعة المتزايدة لسقوطه. والروائيون، بحسب نقاط تواجدهم المختلفة، يصفون هذا الغرضَ كما يبدو لعيونهم، ولا يرَون التحوّلاتِ التي طرأت عليه والتي ستطرأ عليه بعد ذلك، وإنما قد تخطرُ ببالهم في أحيانٍ كثيرة. كما لا يرَونَ دائماً العلاقاتِ الكامنةَ بين ملاحظاتهم الخاصّةِ وملاحظاتِ سابقيهم، فتوضيحُ هذه العلاقات تضطلعُ بها «ظاهراتية» (Phénoménologie) للأعمال الروائية. ولن يكونَ على هذه الظاهراتيةِ

أخذَ الحدودِ بين مختلف الأعمالِ الأدبيةِ بعين الاعتبار، بل الانتقالَ من عملٍ لآخر بكلّ حرّيةٍ، ساعيةً إلى الاندماج بحركةِ البنيةِ الميتافيزيقية نفسها وإلى وضع «طوبولوجيا» للرغبةِ وَفق **الآخر**.

الفصل الرابع

السيّدُ والعبد

إنّ الرغبةَ الميتافيزيقةَ مُعْديةُ (Contagieux) بشكلٍ كبيرٍ، ومن الصعب أحياناً الكشفُ عن هذه الخاصيّةِ، لأنّ الرغبةَ تتبعُ مسالكَ لا يمكنُ التكهُنُ بها للانتقال من شخصٍ لآخر، كما أنها تستندُ إلى العقباتِ التي نضعُها أمامها والسُّخْطِ الذي تُثيرُهُ والتسفيهِ الذي تتعرّضُ له.

نرى مرّاتٍ عديدةً أصدقاءَ دون كيشوت يتظاهرون بالجنون ليُشفوا جارَهم من جنونه، فيلاحقونه ويتنكّرون ويبتدعون العديدَ من حوادثِ السحرِ ويرتقون تدريجياً حتى يبلغوا قمّةَ الغرابة التي سبقهم إليها البطل. هناك ضرب لهم سرفانتس موعداً، فيتوقّفُ لحظةً ويتظاهرُ بالدهشةِ لرؤية هؤلاء الأطبّاءِ إذ هم مهتاجون أكثر من مريضهم.

ولا يجب أن نستنتجَ، على غرار الرومنسيين ومُقوّمي العيوب الأدبية، أنّ سرفانتس قد قرّرَ أخيراً إفحامَ «أعداء المثلِ الأعلى» والانتقامَ من الإهانات التي تعرّضَ لها كثيراً دون كيشوت، فإحدى أهمّ الحججِ التي تدعمُ التأويلَ الرومنسيَّ هي قلّةُ تعاطفِ

سرفانتس الواضح مع أولئك الذين يتدخّلون لشفاء بطله. ونظراً لأنّه ضدُّ من يَعِظون دون كيشوت فلا بدّ أنْ يكونَ مع هذا الأخير. هكذا يعملُ منطقُنا الرومنسيّ. غير أنّ سرفانتس، في آنٍ معاً، أبسطُ من ذلك بكثيرٍ وأكثرُ حذاقةً، فهو أبعدُ ما يكونُ عن المفهوم الهوغويّ والثأريّ للرواية، إنّه يريدُ بكلّ بساطةٍ أنْ يُظهِرَ لنا أنّ دون كيشوت ينشرُ حوله المرضَ الأنطولوجيّ. ويمتدُّ أثرُ العدوى، الظاهرةِ للعيان في حالة سانشو، ليطالَ جميعَ المخلوقات التي يُعاشرُها هذا البطل، وبخاصّةٍ أولئك الذين يصدمهم جنونُه أو يُثيرُ إليهم.

لا يُصبحُ الشابُّ شمشون كاراسكو (Samson Carrasco) فارساً إلاّ ليُعيدَ إلى النبيلِ التعيسِ عقلَه المفقود، لكنّه يعشقُ هذا الدورَ إلى أنْ يوقعه دون كيشوت من على حصانه في مبارزة.

«قالَ تابعُ شمشون لسيّده: لا أظنُّ أنّ هناك من هو أكثرُ جنوناً من سيّدي، فقد جعلَ من نفسِه مجنوناً لإعادة العقل لفارسٍ آخر فقدَهُ، وراح يبحثُ عن شيءٍ ما إنْ وجدَهُ حتى انقلب عليه شرّ منقلب».

ولقد صحَّتْ نبوءةُ التابع، فالإهانةُ التي لَحِقَتْ بشمشون كاراسكو على يد دون كيشوت حرّكتْ حقدَه، ولم يعدْ بإمكانه التخلّي عن حمل السلاح قبلَ التغلُّبِ على منافسه المنتصر. تفتنُ هذه الآليةُ النفسيةُ سرفانتس بشكلٍ واضحٍ، إذ يُعطي أمثلةً عديدةً عليها مع تقدّمنا في قراءة العمل. فتتظاهرُ ألتيسيدورا (Altisidora)، التابعةُ الشابّةُ للدوقة، بحبّ دون كيشوت لكنّها تغضبُ بالفعلِ حين يصدّها. أفلا يعني هذا الغضبُ بدايةَ شغفٍ؟

يُعِينُ الحِذقُ الشيطانيُّ للداء الأنطولوجيّ على تفسيرِ العديدِ من

الأحداث، فنفهمُ بشكلٍ خاصٍّ لماذا أصبحَت محاكاةُ أفيلانيدا(*) (Avellaneda) الخرقاء ونجاحُ الجزءِ الأوّل الموضوعين الرئيسَين لدون كيشوت الثاني. إنّ الطبيعةَ الغامضةَ لهذا النجاح هي دون كيشوتية بشكلٍ رائع، فانتشارُ العملِ حملَ اسمَ الفارسِ وصدى أعماله البطولية إلى كلّ أنحاء العالم المسيحيّ، وبالتالي زادت حظوظُ تأثيره، وراح الكتّابُ يُحاكون النموذجَ الأمثل لمن يُحاكي، فانضوى العملُ الأدبيُّ الذي يُنَدِّدُ بالرغبة الميتافيزيقية تحت لوائها وصارَ حليفَها الأفضل. فما عسى سرفانتس أنْ يقولَ لو قرأ التأويلات الهذيانية التي توالت منذ القرن الثامن عشر، وما عساه يقولُ عن خاميسو (Chamisso) ودونامونو (D'Unamuno) وأندريه سواريس (André Suarès)؟ ويقترحُ علينا الروائيُّ ساخراً أنّه بتنديده بالداء الأنطولوجيّ ربما يُشبهُ قليلاً، هو بالذات، جميعَ السامريين الصالحين الذين يلحقون بدون كيشوت على طريق الجنون.

إنّ الطبيعةَ المُعْدية للرغبة الميتافيزيقية نقطةٌ أساسيةٌ في الوحي الروائيّ، ويعود سرفانتس إليها دون كللٍ أو مللٍ. وينتهرُ أحدُهم دون كيشوت خلال إقامته في برشلونة قائلاً:

«فليذهب دون كيشوت دو لامانش إلى الجحيم!... أنت مجنونٌ، ولو كنتَ مجنوناً وحدك خلفَ أبوابِ جنونك لما كانت المصيبةُ بهذا الحجم، لكنّكَ تملك خاصّيةَ جعل كلّ من يتعاطون معك مجانين وبلا عقل، ويكفي كدليلٍ على قولي النظرُ إلى هؤلاء النبلاء الذين يرافقونك».

(*) صدرت عام 1614 للكاتب الإسباني ألونزو فيرنانديز أفيلانيدا (Alonso Fernandez Avellaneda) رواية مختلقة يتخيّل فيها تتمّةَ مغامرات دون كيشوت، مما دفع سرفانتس عام 1615 إلى إصدار جزءٍ ثانٍ من روايته جاءت بمثابة الردّ على كتاب أفيلانيدا.

ليس دون كيشوت شخصيةَ سرفانتس الوحيدة التي تحملُ رغبةً مُعديةً، فأنسيلم (Anselme) ولوتير (Lothaire) هما مثالٌ آخر على هذه الظاهرة الغريبة، فرفضُ لوتير لطلباتِ صديقِه الجنونية أقلُّ قوّةً، وبشكلٍ خاصّ أقلُّ ثباتاً مما يوحي به طبعُ الشخصية وطبيعةُ علاقته بأنسيلم، إذ يستسلمُ لوتير لنوعٍ من الدوار.

هذا الدوار هو نفسُه الذي يقودُ فيلتشانينوف إلى خطيبةِ بافيل بافلوفيتش. وهنا أيضاً نتوقّعُ رفضاً أكثرَ حزماً، لكنّ فيلتشانينوف يقبلُ الدعوةَ ويدخلُ، كحال لوتير، في لعبةِ شريكه في الوساطة. إنّه، على حدّ قول دستويفسكي، ضحيةُ «إغراءٍ عجيب». ونقاطُ التشابه بين **الزوج الأبديّ** و**الوقح العجيب** كثيرةٌ لا تنتهي.

إنّ الرغبةَ الميتافيزيقية معديةٌ دائماً، وتزدادُ عدواها كلّما اقتربَ الوسيطُ من البطل. فالعدوى والاقترابُ يُشكّلان معاً الظاهرةَ نفسَها، إذ تكونُ هناك وساطةٌ داخليةٌ حين «يلتقطُ» المرءُ رغبةً مجاورةً، كما يُصابُ بالطاعون أو بالكوليرا من مجرّدِ ملامسة شخصٍ مصابٍ.

لا يمكنُ للغرور وللتّحَذْلُقِ أنْ يزدهرا إلاّ في جوٍّ مهيأ ضمن غرورٍ وتَحَذْلُقٍ مُسبَقَين، فكلّما اقتربَ الوسيطُ كلّما ازدادتْ أضرارُ الوساطة، كما تتفوّقُ المظاهرُ الجماعية على المظاهر الفردية ولا تظهرُ نتائجُ هذا التطوّرِ غيرُ المحدودة إلاّ تدريجياً.

إنّ العدوى عامّةٌ في عالمِ الوساطة الداخليةِ، فكلُّ فردٍ قد يُصبحُ وسيطَ جارِهِ دون أنْ يفهمَ الدوز الذي يقومُ بتأديته. وقد يكونُ هذا الفردُ نفسُه، وهو وسيطٌ من دون عِلمِه، عاجزاً عن الرغبة بصورةٍ عفوية، وقد يستسلمُ بالتالي لإغواء نسخِ نسخةِ رغبته هو بالذات، فما كان بالنسبة إليه، في الأصل، مجرّدَ نزوةٍ يتحوّلُ إلى شَغَفٍ جارفٍ، فالجميعُ يعلمُ أنّ الرغبةَ تتضاعفُ حين تكون

مشترَكةً، حينها يتراكبُ مثلّثان متماثلان معكوسا الاتّجاه واحدهما على الآخر، وتنتقلُ الرغبةُ بسرعةٍ أكبر فأكبر بين المتنافسَين وتزدادُ شدّتها مع حركتها البينية، كما التيّارُ الكهربائيّ في بطّاريةٍ قيد الشحن.

لدينا الآنَ شخصٌ راغبٌ ـ وسيطٌ وشخصٌ وسيطٌ ـ راغب، وأيضاً نموذجٌ ـ تابعٌ وتابعٌ ـ نموذج. كلُّ واحدٍ من هؤلاء يُقلّدُ الآخرَ ويؤكّدُ أولويةَ رغبتِهِ الخاصّة وأسبقيتها، ويرى في الآخر المضطهِدَ عديمَ الرحمة. كلُّ العلاقاتِ غيرُ متناظرةٍ، إذ يظنُّ الشريكان أنّ هوّةً سحيقةً تفصلُ بينهما لكنّ ما نقوله عن الواحد يسري كلُّه على الآخر. إنّه تعارضُ النقيضَين العقيم الذي يزدادُ شراسةً وعبثيةً مع اقتراب الشخصَين واحدهما من الآخر ومع ازدياد شدّة رغبتهما.

كلّما ازدادت حدّةُ الكراهية كلّما قرّبتنا أكثر من المنافس المقيت، فكلّ ما توسوسه للواحد توسوسه للآخر أيضاً، بما في ذلك الرغبة في **التمايز** مهما كلّفَ الثمن، وبالتالي يسلكُ الأخوان العَدوّان دائماً، لسوء حظّهما، الدروبَ نفسَها، مما يُذكّرُنا في رواية **دون كيشوت** بالقاضيين اللذَين يجتازان الجبلَ وهما ينهقان بحثاً عن حمارٍ مفقود، **فالمحاكاة** موفّقةٌ لدرجةِ أنّ الصاحبَين يتوجّهان طوال الوقت أحدهما صوب الآخر لظنّهما أنهما وجدا الدابّة، إلاّ أنّ الدابّةَ لم تَعُدْ موجودة فقد أكلتها الذئاب.

تُحَوْلُ أمثولةُ سرفانتس عذابات الوساطة المزدوجة وعبثَها إلى ملهاةٍ غامضة. ويستخِفُّ الروائيون بالفردانية الرومنسية التي هي، على الرغم من محاولتهم إخفاء ذلك في أغلب الأحيان، ثمرة المعارضةِ، فلم يَعُدِ المجتمعُ الحديثُ إلاّ مجرّد **محاكاةٍ سلبية**، وتنتهي الجهودُ المبذولةُ للتجديدِ إلى إعادة الجميع، بصورةٍ لا يمكنُ مقاومتها، إلى العادات القديمة. ولقد وصفَ جميعُ الروائيين هذا الفشلَ الذي تتكرّرُ آليتُه في أقلّ تفاصيل الحياة اليومية. إليكم، على سبيل المثال،

«الجولة عند كاسر الأمواج» (Digue) في مدينة بعلبك:

«يتظاهرُ كلُّ هؤلاء الناس (...) بأنّهم لا يرون الأشخاصَ الذين يسيرون بمحاذاتهم أو يأتون من الاتّجاه المعاكس لهم، ليُعطوا الانطباعَ بأنّهم غير مهتمّين بهم، فيتعثّرون بهم، لكنّهم يتشبّثون بهم لأنّهم هم بالذات أيضاً موضوعُ اهتمامٍ خفيٍّ لدى هؤلاء مستورٍ بحجابِ الازدراءِ الظاهريّ نفسِه».

* * *

ستتيحُ لنا الوساطةُ المزدوجة، أو المتبادَلة، استكمالَ بعض التوصيفات التي وضعنا خطوطَها الأولى في الفصل الأوّل. فلقد رأينا السيّد دو رينال ينسخُ الرغبةَ في أن يتّخذ معلّماً لولدَيه عن رغبةٍ خياليةٍ لفالنو. وما هذا الخيالُ إلاّ ثمرةَ قلقٍ عميقٍ ذاتيّ، إذ لم يخطُرْ قطّ ببال فالنو اتّخاذ جولين معلّماً لأولاده. وما سوريل الأبّ إلاّ مخادعٌ ماكرٌ بقوله: «سنجد عروضاً أفضل في أماكن أخرى»، إذ لم يُقَدِّمْ له أحدٌ أيَّ عرضٍ، وهو أوّل المستغربين حين يتناهى إلى عِلمِه أنّ السيّد رئيس البلديةِ مهتمٌّ بابنه الفاشل.

ومع ذلك، نرى السيّد فالنو، بعدها بفترةٍ قصيرةٍ، يقترحُ على جوليان أنْ يعمل عنده. فهل يخلطُ ستاندال بين فالنو، الذي تخيَّلَهُ السيّد دو رينال، وفالنو الحقيقيّ الذي لم يكنْ حتى يُفَكِّرُ بجوليان؟

كلا، لا يوجدُ أيُّ خلطٍ في ذهن ستاندال، بل هو، كسرفانتس، يريدُ الكشفَ عن الطبيعة المُعْديةِ للرغبة الميتافيزيقية، فرينال كان يظنُّ أنّه يُحاكي رغبةَ فالنو، وإذ بفالنو الآن يُحاكي رغبةَ رينال.

يصبحُ الوضعُ عندئذٍ معقّداً، فلو اجتمعَ الناسُ كلُّهم لإقناعِ

السيّد دو رينال بالحقيقة لما صدّقها، إذ يشكُّ رجلُ الأعمالِ منذ زمنٍ بعيد بنوايا فالنو تجاه جوليان، ولن يتراجعَ عن ذلك الآن، على اعتبارِ أنّ الوقائعَ أكّدَتْ حدسه الكاذب، فالواقعُ ينبثقُ من الوهم ويمنحُ هذا الأخيرَ ضمانةً خدّاعة. وبطريقةٍ مماثلةٍ تتقاذفُ الشعوبُ والحكّامُ مسؤوليةَ النزاعات التي تدفعهم إلى المواجهة.

إنّ تحوُّلَ الغرضِ المرغوب في الوساطة المزدوجة، مشتركٌ بين الشريكَين. قد نرى في ذلك ثمرةَ تعاونٍ سلبيٍّ عجيب، فلا يحتاجُ البورجوازيون إذن إلى «تكرار أدِلّتِهم» على مسامعهم، فهم يرونها كلَّ يوم في عيونِ أقرانهم المُزْدَرِية أو الحسودة. وإنْ كان من السهلِ إهمالُ رأيِ جارٍ طيّبٍ، فإنه لا يُمكنُ الشكُّ باعترافٍ لاإراديٍّ لمنافس.

ومهما تكنْ قيمةُ جوليان فلا علاقة لها بنجاحاته الأولى، فليس لدى صانعي حياته المهنية أيُّ اهتمامٍ حقيقيٍّ به وأيُّ عاطفةٍ صادقة نحوه، فهم عاجزون عن تقديرِ الخدمات التي يمكنُ للشاب تقديمها لهم. إنّ منافستهم هي التي تضمنُ لجوليان زياداتٍ في الأجر وتفتحُ أمامه آفاقَ المستقبل، فهذه المنافسةُ تفتحُ أمامه أبواب بيت عائلة دو لا مول. إنّ الفرقَ بين جوليان الحقيقيّ وجوليان الذي يتنازعه رجلان من وجهاء فيريير كبيرٌ كالفارقِ بين قَصْعة الحلاقةِ وخوذةِ مامبران، لكنّ طبيعته قد تغيّرَتْ، إذ ليس الوهمُ مضحكاً كما عند دون كيشوت، والغريبُ أنّ الوهمَ لأنّه لم يَعُدْ كذلك صار مقبولاً، فالبورجوازيَ الحقُّ هو الذي لا يُصَدِّقُ إلاّ التفاهات المُزعجة، لا بل يجعلُ من تلك التفاهات المزعجة مقياس كلّ حقيقةٍ، ففي الوساطة المزدوجة لا يرغبُ المرءُ كثيراً في الغرض ولا يخشى من امتلاك الآخر له. وكحالِ العناصر الأخرى لعالم يريده البورجوازيُّ أنْ يكون «إيجابياً»، فإنّ التجميلَ نفسَه للغرضِ المَرغوب صار سلبياً.

تتيحُ ظاهرةُ الوساطةِ المزدوجة تأويلَ مقطعٍ غامضٍ من دون كيشوت الثاني(*)، إذ تتظاهرُ ألتيسيدورا (Altisidora)، تابعةُ الدوقة التي تظهرُ بارعةً جداً في خداع دون كيشوت، بأنها ميتة، ثمّ تعودُ إلى الحياةِ من جديدٍ وتَصِفُ للحضورِ إقامتها في عالم الأموات:

«وصلتُ حتى الباب حيث وجدتُ نحو اثني عشر شيطاناً يلعبون بالكرة يرتدون جميعاً سراويلَ نصفية وصُدراتٍ ضيّقة، كما كانوا يلبسون ستراتٍ أطرافُها على الطريقةِ الفلمندية مع أكمامٍ من النوع نفسه يخرجُ منها جزءٌ من الذراع لتبدو اليدان أكبرَ. أمّا مضاربهم فكانت من نار. لكنَّ ما أثارَ دهشتي أكثر من ذلك هو أنّهم كانوا يستعملون كتباً عوضاً عن الكرات، وكانت هذه الكتبُ مليئةً بالهواء ومحشيةً بالوبر! شيءٌ عجيبٌ وجديد. ومع ذلك لم يكن هذا الأمر ما أذهلني، فمن الطبيعيّ أنْ يفرح الفائزون ويحزن الخاسرون، لكنّهم كانوا جميعاً يزمجرون ويتذمّرون ويلعنون . . . وهناك شيءٌ آخر أدهشني . . . فبعد كلّ ضربةٍ لا تعودُ الكرةُ صالحةً، بحيث كانتِ الكتبُ القديمةُ والجديدةُ تتضاعف مع كلّ ضربةٍ، وكان ذلك رائعاً».

ترمزُ لعبةُ كرةِ المضربِ الشيطانيةُ هذه تماماً إلى سمة المبادلة التي تتصفُ بها المحاكاة في الوساطة المزدوجة، فاللاعبون يتواجهون لكنّهم يتشابهون ويمكن مبادلتهم فيما بينهم، لأنّهم يقومون بالحركات نفسها. وتُمَثِّلُ الكُرةُ التي يتناقلونها حركةَ الرغبةِ ذهاباً وإياباً بين الشخص الراغب ـ الوسيط والشخص الوسيط ـ الراغب، كما أنّ اللاعبين **شركاء**، أي أنّهم متفاهمون لكنْ على عدم التفاهم وحسب. لا يريدُ أحدٌ أنْ يخسرَ في هذه اللعبة ومع ذلك لا يوجدُ فيها إلاّ

(*) إشارة إلى الجزء الثاني من الرواية الذي نشره سرفانتس عام 1615.

الخاسرون: «... كانوا جميعاً يزمجرون ويتذمّرون ويلعنون». وإننا لنعلم أنّ كلّ واحدٍ منهم يُحَمِّلُ **الآخرَ** مسؤوليةَ المصيبة التي حلّتْ به. إنّنا هنا أمام وساطةٍ مزدوجة لأنها تُسبِّبُ العذابَ للجميع بكلّ مساواةٍ، وهو نزاعٌ عقيمٌ لا يمكنُ أبداً لهؤلاء المشاركين الأحرار به، وهم اللاعبون، إيقافُه. إنّ حكايةَ ألتيسيدورا أمثولةٌ بالغةُ الوضوح تستهدف دون كيشوت، لأنّ الفتاةَ تتوجّه إليه بالكلام، وهذا بالتالي ما يُعطي للمقطع سمةَ اللغز: إذ تبدو هذه الحكاية، تماماً كقصّة **الوقح العجيب**، في غير محلّها داخل رواية دون كيشوت، فنحن لا نفهمُ العلاقةَ التي تربطُ نُبلَ جنونِ الفروسية بقبحِ شَغَفِ اللاعبين الجهنّميين. لكنّ نظريةَ الرغبة الميتافيزيقية والعبورَ الحتميَّ من الوساطةِ الخارجية إلى الوساطة الداخليةِ يوضحان تماماً هذه العلاقة، إذ يؤكّدُ سرفانتس في هذه الحكايةِ الغريبة وحدةَ مثلّث الرغبة بصورةٍ ساخرةٍ، فكلُّ رغبةٍ وَفقَ **الآخر**، ومهما بدَتْ لنا نبيلةً وغيرَ مؤذيةٍ في بدايتها، تجرُّ ضحيتها شيئاً فشيئاً إلى المناطقِ الجهنّمية.

وتلي الوساطةَ المتوحدةَ والبعيدة لدون كيشوت الوساطةُ المزدوجةُ، فليس شركاءُ لعبةِ كرة المضرب أقلَّ من اثنين لكنْ يُمكنُ لعددهم أنْ يتضاعف إلى ما لا نهاية. وتُصَرِّحُ ألتيسيدورا بصورةٍ تقريبيةٍ أنّها رأتْ «نحو اثني عشر» شيطاناً، فبعدَ أنْ كانت مزدوجةً يمكن للوساطة أنْ تُصبحَ ثلاثيةً ورباعيةً ومتعدّدةً، كما قد تُصيبُ جماعةً بكاملها. وترمزُ حركةُ المضاربِ السريعة، وهي «كانت من نار»، إلى التسارعِ المُذهلِ للعملية الميتافيزيقية حين يبلغُ المرءُ «أبواب الجحيم»، أي المرحلة الأخيرة في الوساطة.

تتزايدُ القوّةُ الضاغطةُ للوهم مع انتشار العدوى وتزايدِ عددِ الضحايا، فيكبرُ الجنونُ البِدْئيُّ وينضجُ ويزدهرُ وينعكسُ في كلّ العيون، ويشهدُ الجميعُ لصالحه. أمّا عواقبُ هذا الجنون فمروّعةٌ

لدرجة أنّ أسبابَه الوهميةَ تُدفَنُ إلى الأبد. وتأخذُ هذه الدوّامةُ معها كلَّ القِيَم، وتتجدّدُ النماذجُ والنُّسَخُ بسرعةٍ متزايدةٍ حول البورجوازيّ الذي يعَيشُ في الأزَليّ منتشياً أبداً أمام آخر الصرعات وآخر الأوثانِ وآخرِ الشعارات. وتتوالى الأفكارُ والرجالُ والأنظمةُ والصِّيَغُ في رقصةٍ دائريةٍ عقيمةٍ. هذا هو معنى الريحِ والوبرِ اللذين يتقاذفهما لاعبو ألتيسيدورا الشياطين. فالمظاهرُ الأدبيةُ للإيحاء مُقَدّمةٌ بشكلٍ بارزٍ كما هي الحالُ دائماً عند سرفانتس. ومع كلّ ضربة مِضرَبٍ «كانتِ الكتبُ القديمةُ والجديدةُ تتضاعف، وكان ذلك رائعاً».

ننتقلُ هنا شيئاً فشيئاً من روايات الفروسية إلى الروايات المُسَلْسَلةِ (Romans-feuilletons) وإلى الأشكالِ الحديثة للإيحاء الجماعيّ الخصبِ والمُتَسَلِّطِ أكثر فأكثر... وعلى هذا، فإنّ الإعلانَ الأكثر حذقاً لا يسعى لإقناعنا بأنّ المُنْتَجَ ممتازٌ بل بأنَ **الآخرين** يرغبون فيه، فالبنيةُ المثلّثةُ تدخلُ في أدَقّ تفاصيلِ الحياة اليومية، وكلّما غُصنا في جحيم الوساطةِ المتبادَلَةِ تظهرُ السيرورةُ التي وصفها سرفانتس عامّةً وسخيفةً ومُفجِعَةً.



قُلنا إنّ أصلَ كلّ رغبةٍ مشهدُ رغبةٍ أخرى، حقيقيةٍ أو وهمية. لكنْ يبدو أنّ هذا القانونَ يقبلُ الكثيرَ من الاستثناءات. أليست **لامبالاةُ** ماتيلد المفاجئةُ ما أجّجَ رغبةَ جوليان؟ أليست اللامبالاة التي تصنعها جوليان بشجاعة، فيما بعد، ما أيقظَ رغبةَ ماتيلد أكثر من رغبة منافستها السيّدة فيرفاك (Fervacques)؟ تؤدّي اللامبالاةُ، في ولادة هذه الرغبات، دوراً يبدو أنّه يخالفُ نتائجَ تحليلاتنا.

علينا، قبلَ الردّ على هذا الاعتراض، أنْ نقومَ باستطرادٍ بسيط، فوجودُ المنافسِ ليس لازماً، في الرغبة الجنسيةِ، للحديث عن مثلّث

الرغبة، إذ يزدوجُ المحبوبُ فيصيرُ غَرَضاً للرغبة وشخصاً راغباً تحت أنظار العاشق. ولقد لاحظَ سارتر هذه الظاهرةَ وأقامَ عليها، في كتاب **الوجود والعدم**، تحليلَه للحبّ والساديّة والمازوشية، إذ تُظهرُ الازدواجيةُ مثلّثاً يحتلُّ رؤوسَه الثلاثة العاشقُ والمعشوقُ وجسدُ هذا المعشوق. والرغبةُ الجنسيةُ، ككلِّ الرغبات المثلّثة، مُعْديةٌ دائماً. ومن يقولُ عدوى يقول حتماً رغبةً ثانيةً في نفس الغرض الذي هو موضوع الرغبة الأصلية. إنّ محاكاةَ رغبة العاشقِ تعني الرغبةَ في **الذات** بفضل رغبةِ هذا العاشق. وتُدعى هذه الصيغةُ الخاصّة في الوساطةِ المزدوجة **الغُنْجُ** (Coquetterie).

فالمرأةُ المِغْناجُ لا تريدُ منحَ نفسِها العزيزةِ للرغباتِ التي تُثيرُها، لكنّها لا تكونُ امرأةً متحذلقةً إنْ لمْ تُثِرْها. ويقومُ إيثارُ المرأة المغناج لنفسها حصراً على إيثار **الآخرين** لها، ولهذا السبب تبحثُ المغناجُ بلهفةٍ عمّا يُثْبِتُ هذا الإيثار، فتُزكي رغباتِ حبيبها وتؤجّجها لا لتمنحَ نفسها بل لتزيد الامتناع.

وليست لامبالاةُ المغناج تجاهَ عذابِ حبيبها مصطنَعَةً، لكنّها لا تَمُتُّ بِصِلةٍ إلى اللامبالاة العاديّةِ، فهي ليست غياباً للرغبة وإنّما الوجهَ الآخَرَ للرغبةِ في **الذات** (Désir de soi-même). ولا يُخطئ الحبيبُ في تصوّره، بل يظنُّ أنّه يرى في لامبالاةِ محبوبته تلك الاستقلاليةَ الإلهيةَ التي يشعرُ أنّه محرومٌ منها والتي يتلهّفُ لنيلها. لهذا السبب يُحرّضُ الغُنجُ رغبةَ الحبيب وتُزكي هذه الرغبةُ الغنجَ بالمقابل. هناك إذن حلقةٌ مفرغةٌ في الوساطة المزدوجة.

يكبرُ «يأسُ» الحبيبِ وغنجُ المحبوبة معاً بانسجام، لأنّ الشعورَين ينسخان بعضهما بعضاً، فالرغبةُ نفسُها، المُشْتَدَّةُ باستمرار، هي التي تتنقّلُ بين الشريكَين، فإنْ لم يكن العاشقان دائماً متّفقين فلا يعودُ ذلك إلى «اختلافٍ» كبيرٍ بينهما، كما يقول العقلُ والروايات

الغرامية، بل إلى تشابهٍ كبيرٍ بينهما، ولأنّ كلاًّ منهما نسخةٌ عن الآخر. لكنْ كلّما تشابها كلّما حلما بأنّهما مختلفان. ففكرةُ **المطابق** (Même) التي تستبدُّ بهما يتمُّ تصوّرها كأنّها **الآخر** المُطلَق، إذ تضمنُ الوساطةُ المزدوجةُ تعارضاً جذرياً بقدرِ ما هو فارغ، تعارضاً خطّاً بخطٍّ، ونقطةً بنقطةٍ، بين شكلَين متناظرَين ومتعاكسين في الاتّجاه.

إنّ التقاربَ، هنا كحاله في أيّ مكانٍ آخر، هو الذي يولِّدُ النزاعَ، فهذا قانونٌ أساسيٌّ يتحكَّمُ في آليةِ الحبّ «العقليّ» كما في التطوّرِ الاجتماعيّ. ويدفعُ هذا التقاربُ، الذي لا يُعرَفُ أبداً بل يُتَكَهَّنُ به دوماً، يدفع الحبيبَ إلى اليأس، فهو لا يستطيعُ احتقارَ الحبيبةِ دون أنْ يحتقرَ نفسَه، كما لا يستطيعُ أنْ يرغبَ فيها دونَ أنْ ترغبَ هي بالذات في نفسِها. إنه يسقطُ، كحالِ ألسيست(*) (Alceste)، في **كره البشر**[1] (*Misanthropie*).

يمكننا الآنَ إنهاءَ الاستطرادِ والردَّ على الاعتراضِ الذي صغناهُ قبل قليل. إنّ اللامبالاةَ، في عالمِ الوساطةِ الداخليةِ، ليست أبداً حياديةً ببساطةٍ، فهي ليست أبداً خاليةً من الرغبة، وتبدو دائماً للمراقبِ كالوجه الخارجيّ للرغبة في الذات. وإنّ هذه الرغبةَ المزعومةَ هي التي تُحاكى، وبالتالي فإنّ جدليةَ اللامبالاةِ لا تتعارضُ مع قوانين الرغبة الميتافيزيقية بل تؤكّدها.

(*) الشخصية الرئيسة في ملهاة موليير كاره البشر (*Le Misanthrope*) (1666).

(1) إنّ الغُنج وساطةٌ غيرُ مستقرّةٍ ومرهَفة وتتطلّبُ باستمرار أنْ يتمّ تجديدُها برغباتٍ جديدة. وهو ينتمي إلى المناطق العليا من الوساطة الداخلية. ويختفي الغنجُ حين يقتربُ الوسيطُ من الشخص الراغبِ. ولا تستسلمُ المحبوبةُ أمام عدوى حبيبها، فالاحتقارُ الذي تكنُّهُ لنفسها أكبرُ من أنْ توازنه رغبةُ الحبيب. إذ لا تنجحُ هذه الرغبةُ في أنْ ترفعَ من شأن المرأة في نظرها بل تحطُّ من قيمة الحبيب الذي يُلحقُ بمملكةِ المُبتذَل والغثّ والخسيس حيثُ موطنُ الأغراض **التي لا تُقاوِمُ الامتلاك**.

يبدو اللامبالي دوماً وكأنّه يملكُ تلك السيطرةَ الساطعةَ التي نبحثُ جميعاً عن سرّها، كما يبدو وكأنّه يعيشُ داخل دائرةٍ مغلقةٍ، متمتّعاً بكيانه، في غبطةٍ لا يُعكّرُ صفوَها أحدٌ. إنّه إله.

حين يتصنّعُ جوليان اللامبالاة تجاه مادلين ويُثيرُ رغبةَ السيّدة دو فيرفاك فهو لا يُقدّمُ للفتاة الشابّةِ رغبةً واحدةً لتحاكيها، بل اثنتين، إنّه يسعى لمضاعفة حظوظ العدوى. تلك هي أيضاً «السياسةُ الروسيةُ» للمتأنّقِ كوراسوف (Korassof) الذي لم يبتدع شيئاً. وسوريل الأب يجمعُ بين الوصفتين خلال تفاوضه مع السيّد دو رينال، إذ يتصنّعُ تجاه هذا الأخيرِ لامبالاةً تُعلي من شأنها تلميحاتٌ إلى وجودِ عروضٍ أفضل. ولا يوجدُ بين حِيَلِ فلّاح مقاطعة فرانش كومتيه وتَكَلُّفِ الحبّ العقليّ أيُّ اختلافٍ في البنية.



تستطيعُ كلُّ رغبةٍ، في عالم الوساطةِ الداخليةِ، توليدَ رغباتٍ منافسة، فالشخصُ الراغبُ إذ يتركُ العنانَ لاندفاعه الذي يقوده صوبَ الغرضِ المرغوب ويُقدّمُ رغبتَه للآخرين ويجعلها عُرضةً للأنظار، إنما يبتدعُ مع كلِّ خطوةٍ عقباتٍ جديدةً ويُعزّزُ العقباتِ الموجودة. فسرُّ النجاحِ في الأعمال كما في الحبّ، يكمنُ في النفاق، إذ يجبُ إخفاءُ الرغبة التي نشعرُ بها والتظاهرُ بالرغبة التي لا نشعرُ بها. يجب الكذب، فبفضلِ الكذبِ تتمكّنُ الشخصياتُ الستانداليةُ من الوصولِ إلى غاياتها، اللهمّ إلاّ إذا كان عليها التعامل مع شخصٍ شغِفٍ. والأشخاصُ الشّغِفون نادرون جداً في عالم ما بعد الثورة الفرنسية.

أنْ نُظهرَ لامرأةٍ مغرورةٍ أننا نرغبُ فيها يعني الكشفَ عن ذاتٍ دونيةٍ، هذا ما يُكرّرُه ستاندال غالباً. ويعني ذلك إذن المخاطرة بالرغبة دائماً من دون إثارةِ الرغبة أبداً، إذ يتبخّرُ أملُ التبادلِ ما إنْ

تجتاحُ الوساطةُ المزدوجةُ مجالَ الحبّ. ويصيغُ فلوبير في ملاحظاته هذا المبدأ المطلق في العبارة التالية: «لا يوجدُ أبداً شخصان يُحِبّان في الوقت نفسه»[2]. لقد اختفت كلُّ أنواعِ المشاركةِ من عاطفةٍ هي تحديداً المشاركة بعينها، فلقد بقيت الكلمةُ بينما صارَت تعني **عكسَ** ما كانت تعنيه في الأصل.

يتّسمُ التعالي المُنْحَرِفُ دائماً بتحويلٍ في اللغةِ، هو معاً مرهفٌ وفظٌّ، فحبُّ ماتيلد وحبُّ السيّدة دو رينال كالليلِ والنهار، مع أنّ الكلمةَ التي تُستعملُ للدلالة على هاتين العاطفتين هي نفسُها.

فالشغفُ الرومنسيُّ هو إذن عكسُ ما يزعمه تماماً، إنّه ليس الاستسلام **للآخر** بل حربٌ مريرةٌ بين غرورَين متنافسَين، فالحبُّ الأنانيُّ لتريستان وإيزوت، وهما أوّلُ بطلين رومنسيين، يُبَشِّرُ بمستقبلٍ من الخلافات. ويُحَلّلُ دوني دو روجمون هذه الأسطورةَ بصرامةٍ منهجيةٍ كبيرةٍ، ويصلُ إلى الحقيقةِ التي يُخفيها الشاعر، أي حقيقة الروائيين، فتريستان وإيزو «متحابَّيْن لكنْ لا يُحِبُّ واحدُهما الآخرَ **إلاّ انطلاقاً من ذاته هو لا من الآخر**، وبالتالي يكمنُ مصدرُ تعاستهما في التبادل المزيّف الذي يُخفي نرجسيةً مزدوجة، حتى أننا نشعرُ في بعض الأحيان بنوعٍ من الكراهيةِ تجاهَ المحبوبِ تنبجسُ من فرط شغفهما».

إنّ ما يبقى مُضْمَراً عند عاشقَي توما وبيرول(*) هو ظاهرٌ في الرواية الستاندالية، إذ يتقيّدُ الشريكان، كراقصين يتبعان حركة عصا

---

(2) Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits* ([Paris: Librairie Nizet, 1950]), p. 25.

(*) توما (Thomas): شاعر فرنسي من نهاية القرن الثاني عشر صاحب قصيدة تريستان (1172-1176) عن العاشقين الأسطوريين تريستان وإيزوت. أما بيرول (Béroul) فشاعرٌ آخر من الفترة نفسها صاحب قصيدةٍ أخرى حول هذين العاشقين تعود إلى عام 1190 تقريباً.

قائدِ فرقةٍ موسيقيةٍ غير مرئيّ، بتناظرٍ تامّ بينهما: أي إنّ لديهما آليةً واحدةً في الرغبة، فحين يتظاهرُ جوليان باللامبالاة تجاه ماتيلد فإنّه يُحَرِّضُ عندها الشعورَ نفسَه الذي لديه والذي تعرفُ تماماً سرَّه، وبالتالي تُحَوِّلُ الوساطةُ المزدوجةُ العلاقاتِ الغراميةَ إلى صراعٍ يدورُ وَفقَ قواعدَ ثابتةٍ لا تتغيّر. ويكونُ النصرُ حليفَ من يثبتُ أكثرَ على كذبته من بين العاشقين، فالكشفُ عن الرغبةِ خطأٌ لا يُغتَفَر ما إنْ يرتكبْه أحدُ الشريكَين حتى يتوقّف إغواءُ ارتكابه عند الآخر.

ولقد ارتكبَ جوليان هذا الخطأَ في بدايةِ علاقته بماتيلد، إذ تراخى تيقُّظُه لحظةً، فبعد أنْ كانت ماتيلد مِلْكَ يديه لم يستطعْ إخفاءَ سعادته عنها، ومع أنّها سعادةٌ فاترةٌ في الحقيقة إلاّ أنها كانت كافيةً لدفعِ هذه المغرورةِ بعيداً عنه. ولم يتمكّنْ جوليان من إصلاحِ الوضعِ إلاّ بنِفاقٍ بطوليٍّ حقّاً، فقد كان عليه التكفيرُ عن لحظةِ صدقٍ بجَبَلٍ من الأكاذيب. لقد كذّب على ماتيلد وعلى السيّدة دو فيرفاك وعلى كلّ عائلة دو لا مول، وجعلَ ثِقلُ كلِّ هذه الأكاذيبِ الميزانَ يميلُ لصالحه، فانعكس تيّارُ المحاكاةِ وهرعت ماتيلد لترتمي بين أحضانه.

تُقِرُّ مادلين بأنها **عبدةٌ** (Esclave)، والكلمةُ لا مبالغةَ فيها، بل هي تُبيّنُ لنا طبيعةَ الصراع، إذ يراهنُ كلُّ واحدٍ في الوساطةِ المزدوجةِ على حرّيتهِ مقابلَ حرّيةِ الآخر. وينتهي الصراعُ عندما يعترفُ أحدُ المتصارعَين برغبته ويُذِلُّ كبرياءه، عندها تصبحُ أيُّ محاولةٍ لعكس عمليةِ المحاكاة مستحيلةً، فاعترافُ **العبدِ** برغبته يُدَمِّرُ رغبةَ **السيّدِ** ويضمنُ لامبالاته الحقيقية. وبالمقابل، تدفعُ هذه اللامبالاةُ العبدَ إلى حافّة اليأس وتُضاعفُ رغبَتَهُ. والعاطفتان متطابقتان لأنّ كلاً منهما نسخةٌ عن الأخرى، وبالتالي يُعَزِّزُ مشهدُ إحداهما الأخرى، كما أنهما تمارسان ضغطَهما في الاتجاه نفسِه وتضمنان استقرارَ البنية.

تُظهرُ جدليةُ «السيّدِ والعبدِ» هذه نقاطَ تشابهٍ مدهشةً، وكذلك أوجهَ اختلافٍ كبيرةً، مع جدلية هيغل، إذ تتموضعُ هذه الأخيرةُ في ماضٍ من العنف وتستنفدُ آثارَها الأخيرة مع مجيء نابليون. وعلى العكس من ذلك، تظهرُ الجدليةُ الرومنسية في عالمِ ما بعد نابليون، فلقد انتهى عهدُ العنفِ الفرديّ بالنسبة إلى ستاندال وهيغل، وعليه أن يفسحَ مكاناً لشيءٍ آخر. ويثقُ هيغل بالمنطقِ وبالتأمّل التاريخيّ لتحديدِ ماهيّةِ هذا الشيء الجديد، فعندما يكُفُّ العنفُ والاستبدادُ عن التحكُّم بالعلاقات الإنسانية فلا بدّ أنْ تليهما المصالحة (Befriedigung)، فعلى حكم العقلِ أنْ يبدأ. إنّ الهيغليين المعاصرين، وبخاصّةِ الماركسيين، لم يتخلّوا عن هذا الأمل، بل أجّلوا قدومَ العقلِ بكلّ بساطةٍ، فهم يقولون إنّ هيغل أخطأ في تحديدِ التاريخ ولم يأخذ بالحسبان، في حساباته، العوامل الاقتصادي.

أمّا الروائيُّ فيحذّرُ من الاستنتاجات المنطقيةِ، إنّه ينظرُ حوله وينظرُ في نفسه فلا يجدُ ما يُنَبِّئُ بالمصالحة المزعومة. وما الغرورُ الستانداليّ والتّخذُلُق البروستيّ والقبو الدستويفسكيّ إلاّ الشكلَ الجديدَ الذي يتّخذُهُ صراعُ الضمائرِ في عالمِ اللاعنفِ الجسديّ، واللاعنف الاقتصاديّ عند الضرورةِ، فما القوّةُ إلاّ السلاحُ الوضيع لضمائرَ يناهضُ بعضُها بعضاً وينهشُها عدمُها الخاصّ، فإنْ جرّدناها من سلاحها، على حدّ قول ستاندال، صنعتْ أسلحةً جديدةً لم تتنبّأ بها العصورُ السابقة، واختارت ساحاتٍ جديدةً للمعارك، كأولئك المقامرين الذين لا يتوبون ولا تستطيعُ القوانينُ الوصائية حمايتهم من أنفسهم، لأنّهم يبتدعون عند كلّ منعٍ وسائلَ جديدةً ليخسروا فيها مالهم. فلن يعرفَ البشرُ، مهما كان النّظامُ السياسيُّ والاجتماعيّ الذي يُفرَضُ عليهم، السعادةَ ولا السلامَ اللذَين يحلمُ بهما الثوّارُ، ولا

التوافقَ الأحمق الذي يخشاهُ الرجعيون، بل سيتّفقون دائماً على ألاّ يتفقوا، وسيتكيّفون مع أقلّ الظروفِ ملاءمةً للخلافات، وسيبتدعون دون كللٍ أشكالاً جديدةً من النزاع.

يُعاينُ الروائيون الحديثون أشكالاً «سردابيةً» من صراع الضمائر. وإذا ما كانتِ الروايةُ حيِّزَ أهمِّ حقيقةٍ وجوديةٍ واجتماعيةٍ في القرن العشرين، فلأنها الوحيدة التي تلتفتُ إلى مناطق الوجود التي تلجأُ إليها الطاقةُ الروحيةُ. ولمْ يَغدُ مثلَّثُ الرغبةِ يهمّ إلا مؤلّفي الأعمالِ المُسَلّيةِ الخفيفةِ والروائيين العباقرة. ولقد كان فاليري(*) (Valéry) مُحِقّاً بربطِ هاتين الفئتين ولكنّه أخطأ حين استخلصَ من هذا التقاربِ، المُشينِ في نظره، حجّةً بورجوازيةً جداً وأكاديميةً جداً ضدّ هذا النوعِ الأدبيّ الذي هو الرواية. وبالتالي تنضمُّ الرشاقةُ الفاليريةُ، في نهاية المطاف، إلى البلادةِ الوَضْعية (Positiviste) في التعامي عن حقيقة الروائيين. ويجب ألاّ نستغربَ الأمرَ، لأنّ كلاًّ من الطرفين يدافع عن أسطورةِ استقلاليته الخاصّة، إذ لا تعترفُ المثاليةُ الأنانيةُ ولا الوضعيةُ إلاّ بالفرد المتوحّدِ وبالجماعة. ولا شكّ أنّ هذَين التجريدَين مُغريان بالنسبة إلى الأنا الذي يريدُ التحليقَ فوق كلّ شيء، لكنّهما أجوفان، فوحده الروائيّ يبحثُ عن طريقه نحو الواقع الملموس، أي نحو هذا الحوارِ العدائيّ بين **الأنا والآخر**، وهو حوارٌ يُحاكي بسخريةٍ الصراعَ الهيغليّ لنيل الاعتراف.

إنّ الموضوعين اللذَيْن يحظيان بصورةٍ خاصّةٍ باهتمام القرّاءِ المعاصرين، في كتاب **ظاهراتية العقل** (*La Phénoménologie de l'esprit*)، هما «الضميرُ الشقيّ» و«جدليةُ السيّد والعبد». ونشعرُ جميعاً بشكلٍ غيرِ واضحٍ أنّ توليفةً تضمُّ معاً هذين الموضوعين

(*) بول فاليري (1871-1945): شاعر فرنسي.

الآسرَين وحدها القادرةُ على توضيح مشكلاتنا. إنّها تلك التوليفةُ الأصيلة تحديداً، وهي مستحيلةٌ عندَ هيغل، التي تُتيحُ لنا الجدليةُ الروائيةُ استشفافَها، فبطلُ الوساطةِ الداخليةِ ضميرٌ شقيٌّ يعيشُ من جديدٍ الصراعَ البدائيّ خارج أيّ تهديدٍ جسديّ ويراهنُ على حرّيته في أقلّ رغباته.

ترتكزُ الجدليةُ الهيغليةُ على الشجاعةِ الجسدية، فمن لا يعرفُ الخوفَ يصيرُ السيّدَ ويصبحُ الخائفُ العبدَ. أمّا الجدليةُ الروائيةُ فترتكزُ على النفاق، فالعنفُ لا يخدمُ مصالحَ من يُمارسُه، بل يكشفُ عن شدّةِ رغبته، فهو بالتالي دليلُ العبودية. فعيونُ ماتيلد تلمعُ فرحاً حين يتناولُ جوليان سيفاً معلّقاً على جدار المكتبة، فيلاحظُ جوليان هذه السعادةَ ويُعيدُ بحذرٍ سيفاً له دورٌ تزيينيٌّ رمزيّ.

لقد فقدتِ القوّةُ هيبَتَها في عالم الوساطةِ الداخلية، في المناطقِ العليا على الأقلّ. فالحقوقُ الأساسيةُ للأفرادِ محتَرَمَةٌ، لكنْ إنْ لم يَكُنِ المرءُ قوياً ليحيا حرّاً لن يلبثَ أنْ يقع ضحيةَ شرورِ المنافسةِ المغرورة. فانتصارُ **الأسود** على **الأحمر** رمزٌ لهزيمةِ القوّة. إنَّ سقوطَ الإمبراطورية(*) وقيامَ نظام رجعيٍّ (Réactionnaire) وكهنوتيّ (Clérical) **دليلان** على ثورةٍ ميتافيزيقيةٍ واجتماعيةٍ عظيمةِ الأهمّية. ولم يفهم معاصرو ستاندال أنّه يرتقي، بدءاً من **الأحمر والأسود**، فوق الصراعاتِ الحزبية. فهل فهمناه نحن؟

(*) الإشارة هنا إلى سقوط نابليون بونابرت وعودة النظام الملكيّ.

الفصل الخامس

الأحمر والأسود

يقولُ لنا مؤرّخو الأدب إنّ معظمَ الأفكار الستاندالية موروثةٌ عن فلاسفةٍ أو أيديولوجيين.

وكأنّ هذا الروائيّ، الذي يقولون إنه لامعٌ جداً، لم يكنْ يملكُ فكراً من عنده، وبقيَ وفياً حتى مماته لفكر الآخرين . . . لقد دامت هذه الأسطورةُ طويلاً، وهي تُعجبُ أولئك الذين يريدون روايةً لا ذكاءَ فيها وأولئك الذين يبحثون عن نظامٍ ستانداليّ ناجزٍ ويظنّون أنّهم وقعوا عليه في كتاباته التي تعود إلى فترة الشباب، أي حصراً في تلك النصوص الوحيدة التعليمية إلى حدٍّ ما التي كتبها ستاندال.

قد نحلمُ بمفتاحٍ يفتحُ جميعَ أبواب العمل الأدبيّ، لكننا نأتي بلا عناءٍ بربطة مفاتيحَ من **الرسائل** التي كتبها إلى بولين **واليوميات والفلسفة الجديدة** (*Filosofia nova*). كلُّ هذه المفاتيح الحديدية قد تُحدِثُ الكثيرَ من الضجيج، لكنّها لا تفتح الأقفال، إذ لا يمكن على الإطلاق شرحُ صفحةٍ من **الأحمر والأسود** بالاستعانة بـ كابانيس (Cabanis) أو ديستوت دو تراسي[*] (Destutt de Tracy). لا تجدُ

(*) Pierre Jean Georges Cabanis (1757 ـ 1858): طبيب وفيلسوف فرنسي ساعد نابليون على الاستيلاء على السلطة ثمّ تنكّر له فيما بعد، وهو عضوٌ في مجموعة الفلاسفة =

أيَّ أثرٍ لنظرياتِ الشباب في روايات مرحلة النضوج، باستثناء بعض الاقتباسات التي لا عواقب لها من نظام الأمزجة (Système de tempéraments). إنّ ستاندال من المفكّرين النادرين الذين نالوا استقلالهم من عمالقة العصر السابق، ولهذا السبب يمكنه أن يُثني على آلهة شبابه ثناء الندّ للندّ، إذ يعجزُ معظمُ معاصريه الرومنسيين عن القيام بذلك، لأنّهم يتكبّرون على سابقيهم من العظماء العقلانيين، لكنْ يكفي أنْ نسمعهم يُفكّرون حتى نحسب أنفسنا في عصر التنوير، فالآراءُ مختلفةٌ، لا بل متناقضة، لكنّ الأُطُرَ الفكريةَ بقيت نفسها.

لا يتخلّى ستاندال عن الفكرِ يومَ يتخلّى عن نسخِ فكرِ الآخرين، بل يأخذُ بالتفكيرِ وحده. فإنْ لم يكُنِ الكاتبُ قد غيّر رأيه قطّ بخصوص المسائل السياسية والاجتماعية الكبرى، فلِمَ يؤكّدْ إذن في بداية *(Vie de Henry Brulard)* (حياة هنري برولار)[*] أنّ وجهة نظره حول النُّبْلِ قد صارت أخيراً ثابتة؟ فلا أهمّ من النُّبلِ في الرؤية الستاندالية غير أنّ وجهةَ النظر النهائية هذه غير معروضة بصورةٍ منهجيةٍ في أيّ عملٍ من أعماله، لأنّ ستاندال الحقيقيّ لا يحبُّ النزعةَ التعليمية، ففكرُهُ الأصيلُ هو رواية ولا شيء غير ذلك، لأنّ ستاندال ما إنْ يفلتُ من شخصياته حتى يبدأ شبحُ **الآخر** بالتسلّط عليه، وبالتالي يجبُ استخلاصُ كلّ شيءٍ من الروايات، وقد تُقدِّمُ النصوصُ غيرُ الروائية توضيحاتٍ أحياناً لكنْ يجبُ التعاملُ معها بحذر.

= الأيديولوجيين الذين تخلّوا عن الميتافيزيقا لصالح علوم الإنسان. أما ديستوت دو تراسي (1754-1836) فهو زعيم هذه المجموعة من الفلاسفة.

(*) سيرة ستاندال الذاتية صدرت عام 1890 أي بعد سنواتٍ طويلة من وفاته عام 1842.

يطرحُ ستاندال، منذ كتاب **عن الحبّ** وبعيداً عن الوثوق الأعمى بالماضي، مسألةَ **الخطأ** عند مونتيسكيو وغيره من مفكّريّ القرن الثامن عشر، فيطرحُ التلميذُ المزعوم السؤالَ التالي: لِمَ أخطأ هؤلاء المراقبون ذوو الملاحظة الدقيقة، أي الفلاسفة، بشكلٍ جذريّ في رؤيتهم للمستقبل؟ ويعود ستاندال إلى موضوع الخطأ الفلسفيّ في نهاية كتاب **مذكّرات سائح** (*Mémoires d'un touriste*) ويَتعمَقُ فيه. ولا يجدُ ستاندال عند مونتيسكيو أيّ شيءٍ يسمحُ بإدانةِ لوي ـ فيليب، فهذا الملكُ البورجوازيُّ أعطى الفرنسيين حريّةً وازدهاراً يفوقان كلَّ ما عرفه الناس قبله، فالتقدّمُ حقيقيٌّ، لكنّه لا يجلبُ معه للرعايا الزيادة في السعادة التي توقّعها المُنَظِّرون.

حدّد خطأُ الفلاسفةِ لستاندال عملَهُ، إذ يجبُ تصويبُ أحكام الذكاءِ التجريديّ بالاحتكاك مع التجربة، فسجنُ الباستيل وهو قائمٌ كان يَجدُّ من رؤيةِ المفكّرين ما قبل الثوريين، أمّا بعد تدمير الباستيل فقد راحَ العالمُ يتغيّر بسرعةٍ عجيبةٍ. ووجدَ ستاندال نفسَه بين عوالمَ عدّة، فهو يرى المَلَكيةَ الدستورية لكنّه لم ينسَ الملكية المطلقة، كما عمل تحت إمرة نابليون، لكنّه عاش في ألمانيا وإيطاليا وزار إنجلترا واطّلع على المؤلّفات العديدة التي صدرت حول الولايات المتّحدة.

تخوضُ جميعُ الأمم التي يهتمُّ بها ستاندال المغامرةَ نفسَها، لكنّ هذه الأخيرةَ تبدو قصيرةً إلى حدٍّ ما، فالروائيُّ يعيشُ في مخبرٍ حقيقيّ لمراقبة الوقائع التاريخية والاجتماعية، والرواياتُ الستاندالية ليست، بمعنىً ما، إلاّ هذا المخبر نفسه بقوّةٍ مضاعفة، فيضعُ فيها عناصرَ مختلفةً هي معزولةٌ بعضها عن بعض حتى في العالم الحديث، فيقابلُ الريفَ بباريس والأرستقراطيين بالبورجوازيين وفرنسا بإيطاليا وحتى الحاضرَ بالماضي، فتدورُ أحداثٌ متنوّعةٌ لها جميعاً غايةٌ واحدةٌ، وهدفُها جميعاً الإجابة عن السؤال الأساسيّ نفسه وهو:

«لِمَ لا يشعرُ الناسُ بالسعادة في العالم الحديث؟».

ليس هذا السؤالُ جديداً، إذ يطرحه الجميعُ تقريباً في عصر ستاندال. لكنّ الذين يطرحونه بنيّةٍ حسنةٍ ولم يحلّوا المسألةَ **مُسبقاً** بطلبِ ثورةٍ زيادةً أو نقصاناً هم نُدرةٌ. وغالباً ما يبدو أنّ ستاندال يُطالبُ بالشيئين معاً في أعماله غير الروائية. لكنْ علينا ألاّ نقلقَ كثيراً بسبب هذه النصوص الثانوية، فإجابةُ ستاندال الحقيقيّة لا تنفصلُ عن أعماله الروائية، بل تتوزّعُ فيها وتنتشر، وهي مشبعةٌ بالتردّدِ والتكرار، كما أنها حذِرَةٌ بقدرِ قطعيةِ ستاندال حين يُعَبِّرُ عن رأيه «الشخصيّ» أمام الآراء الأخرى.



لِمَ لا يشعرُ الناسُ بالسعادةِ في العالم الحديث؟ لا يُجيبُ ستاندال بلغة الأحزاب السياسيةِ أو بلغةِ «العلوم الاجتماعية» المختلفة، وإجابتُه لا معنى لها من وجهة نظر التفكير السليم البورجوازيّ و«المثالية» الرومنسية، إذ يُجيبُ ستاندال بأننا لسنا سعداء لأننا مغرورون.

لا تتعلّقُ هذه الإجابةُ فقط بالأخلاق وبعلم النفس، إذ للغرور الستانداليّ وجهٌ تاريخيٌّ جوهريّ علينا توضيحه الآن. ولا بدّ للقيام بذلك على أكمل وجه من أنْ نبدأ أوّلاً بعرض تلك الفكرة عن النُبلِ التي يقول لنا ستاندال في **حياة هنري برولار** إنّها تثبّتتْ في ذهنه في وقتٍ متأخرٍ، فالنبيلُ، في نظر ستاندال، هو الإنسانُ الذي تنبعُ رغباتُه من نفسه هو ويسعى لإرضائها بأقصى طاقته.

النبلُ بالمعنى الروحيّ للكلمة هو إذن مرادفٌ للشَغَفِ تماماً. ويسمو الإنسانُ النبيلُ على الآخرين بقوّةِ رغبته، وبالتالي يجبُ أنْ يكونَ هناك أوّلاً نبلٌ بالمعنى الروحيّ ليصيرَ هناك نبلٌ بالمعنى

الاجتماعيّ. ولقد تطابقَ المعنيانِ، نظرياً على الأقلّ، في فترةٍ محدّدةٍ من التاريخ. ويُمَثّلُ كتابُ **وقائع إيطالية** هذا التطابق، إذ كانت أعمقُ حالاتِ الشغفِ، في إيطاليا القرنَين الرابع عشر والخامس عشر، تولدُ وتنمو وسط صَفوةِ المجتمع.

لا يمكنُ لهذا التوافقِ النسبيّ بين التنظيم الاجتماعيّ والهرميةِ الطبيعيةِ للبشر أنْ يدومَ طويلاً، إذ يكفي النبيلَ للإفلات من ذلك أنْ يعي الأمر، فالإحساسُ بالتفوّقِ على الآخرين يتطلّبُ عمليةَ مقارنةٍ. ومن يقولُ مقارنة يقول مقاربة، أي وضع الأشياء على المستوى نفسه وإلى حدٍّ ما المساواة التامّة في التعامل مع الأشياء المقارَنة، إذ لا يُمكنُ إنكارُ المساواة بين البشر قبل افتراض وجودها أوّلاً وإنْ على نحوٍ عابرٍ.

إنّ الحركةَ الدائمةَ بين الكبرياء والخجل، وهي حركةٌ تتحدَّدُ من خلالها الرغبةُ الميتافيزيقية، موجودةٌ منذ هذه المقارنة الأولى، فالنبيلُ الذي يُقارِنُ هو أنبلُ، بالمعنى الاجتماعيّ، لكنّه أقلُّ نبلاً بالمعنى الروحيّ، إذ يبدأ هنا نشاطٌ تأمّليٌّ يفصلُ شيئاً فشيئاً النبيلَ عن نُبْلِهِ ويحوّلُ هذا الأخيرَ إلى مجرّدِ ملكيةٍ واسطتُها نظرةٌ غيرُ نبيلة، فالنبيلُ إذن هو الإنسانُ الشَّغِفُ بامتياز، بوصفه فرداً، أمّا طبقةُ النبلاءِ فمصيرُها الغرور، فكلّما تحوّلت طبقةُ النبلاء إلى طبقةٍ مغلقةٍ كلّما صارَتْ وراثيةً وأغلقتْ أبوابها في وجه الإنسانِ الشَّغِفِ الذي قد يكونُ من الدَّهْماء (La Roture) وتفاقَمَ الضررُ الأنطولوجيّ. ولن تتوقّفَ طبقةُ النبلاء بعد ذلك الحين عن توجيه بقية الطبقات التي تحاكيها إلى الغرور وأنْ تقودها على درب الرغبة الميتافيزيقية المحتوم.

فطبقةُ النبلاء هي إذن أوّلُ الطبقات التي تدخلُ مرحلة الانحطاط، ولا ينفصلُ تاريخُ هذا الانحطاطِ عن التطوّرِ الحتميّ

للرغبة الميتافيزيقية. ولقد كانت طبقةُ النبلاء متفسّخةً بفعلِ الغرور حين اندفعت مسرعةً إلى فرساي وقد أغوتها مكافآتٌ لا طائل فيها، فليس لويس الرابع عشر نصفَ الإله الذي كان يُبَجّلُهُ المَلَكيّون، ولا هو المُستَبِدُّ الشرقيُّ الذي يمقتُه اليعاقبة (Les Jacobins)، إنه سياسيٌّ حاذقٌ يحذرُ من النبلاء الكبار ويستغلُّ غرورَهم للحكم مُعَجِّلاً بذلك تَفَسُّخَ الروح النبيلة. وانجَرّتِ الأرستقراطيةُ وراء الملكِ ودخلت في منافساتٍ عقيمةٍ كان الملكُ فيها الحكمَ الوحيد.

ولقد لاحظَ الدوق دو سان سيمون، ذو الرؤيةِ الواضحة لكن المفتونُ بالملك، خَصْيَ طبقةِ النبلاء. وكان سان سيمون، مؤرِّخُ «الكراهيةِ العاجزة»، واحداً من أكبرِ أساتذة ستاندال وبروست.

إنّ المَلَكيةَ المُطلَقَةَ مرحلةٌ تقودُ إلى الثورةِ وإلى أحدثِ أشكالِ الغرور، لكنّها مرحلةٌ ليس إلاّ، فالغرورُ المُتَزَلِّف يتعارضُ مع النُّبلِ الأصيل كما تتعارضُ مع الغرورِ البورجوازيّ، فعلى أبسطِ الرغبات في قصر فرساي أنْ تخضعَ لموافقةِ الملك وأنْ يُقرَّ بمشروعيتها على هواه. وما الوجودُ إلاّ محاكاةٌ دائمةٌ للويس الرابع عشر، فالملكُ ـ الشمسُ وسيطُ جميع مَنْ هم حوله، وتفصلُ هذا الوسيطَ عن رعاياه مسافةٌ روحيةٌ هائلةٌ، ولا يمكن له أنْ يصبحَ منافساً لأتباعه. ولكان عذابُ السيّد دو مونتيسبان (De Montespan) أكبرَ بكثيرٍ لو كانت زوجتُه تخونه مع مجرّدِ إنسانٍ عاديّ. تُحَدِّدُ نظريةُ «الحقّ الإلهيّ» (Droit divin) تماماً النمطَ الخاصَّ من **الوساطة الداخلية** الذي كان سائداً في قصر فرساي وفي فرنسا بأكملها خلال القرنين الأخيرَين للعهد المَلَكيّ.

ما هي حالةُ هذا المتزَلِّفِ في عهد الملكية المطلقة، أو بالأحرى ما الفكرة التي يُكَوّنها ستاندال عنه؟

يأتينا الجوابُ واضحاً من بعض الشخصيات الثانوية في روايات ستاندال ومن الملاحظات السريعة المُوَزَّعةِ في أكثر من عشرين مؤلَّفاً، فآلام الغرورِ حادّةٌ في القرن الثامن عشر لكنْ يُمكنُ احتمالها. وكانوا يُحسنونَ التسلية تحت حماية الملك كما الأطفالُ عند أقدام آبائهم، ويجدون متعةً لطيفةً في تحدّي القواعد المبتذلة والصارمة لحياةٍ من البطالة الدائمة. ويتمتّعُ السيّدُ النبيلُ برشاقةٍ وكياسةٍ كاملتين، إذ يُدركُ أنّه أقربُ إلى الشمس من البشرِ الآخرين، أي أنّه أقلُّ بشريةً منهم بقليلٍ ويسطعُ بفضل النور الإلهي، كما يعرفُ دائماً ما عليه أنْ يقول وأن لا يقول، وما عليه أنْ يفعل وأن لا يفعل، وبالتالي فهو لا يخشى على نفسه من السخرية، ولكنّه يضحكُ بطيبة خاطر مما يُثيرُ السخرية عند الآخرين. والذي يُثيرُ السخريةَ في نظره هو من يبتعدُ ولو قليلاً عن آخر صرعات البلاط، فما يُثيرُ السخريةَ موجودٌ إذن حيث لا يوجدُ فرساي ولا باريس. لا يمكنُ تصوّرُ وسطاً أنسبَ لتفتُّح المسرح الهزليّ من هذا العالم المليء بالمتزلّفين، ولا يمكنُ أنْ يضيعَ تلميحٌ واحدٌ ضمن جمهورٍ **موحّدٍ** بشكلٍ رائع مثل هذا الجمهور. وسيُدهشُ ديدرو (Diderot) لو علِمَ أنّ الناسَ لا تضحكُ في المسرحِ حين لا يعودُ هناك «طاغية»!

لا تُدَمّرُ الثورةُ إلاّ شيئاً واحداً، هو الأهمّ مع أنه يبدو فارغاً للعقول الفارغة: إنّه الحقُّ الإلهيُّ للملوك، فمنذ عودة الملكية(*) (La

(*) هي فترةٌ من تاريخ فرنسا تمتدُّ من 1814، أي بعد تنازل الإمبراطور نابليون بونابرت عن العرش، وحتى عام 1830. والملكان اللذان تعاقبا على العرش في هذه الفترة هما لويس الثامن عشر وشارل العاشر. ولا ننسى هنا فترة عودة نابليون بعد هربه من منفاه الأوّل وحكمه خلال مئة يوم (20 آذار/مارس 1815- 22 حزيران/يونيو 1815) قبل سقوطه الأخير في معركة واترلو (18 حزيران/يونيو 1815) ونفيه إلى جزيرة سانت هيلين حيث مات في 5 أيار/مايو عام 1821.

(Restauration عاوذ ملوكٌ مثل لوي وشارل وفيليب التربُّعَ على العرش، وتمسّكوا به لكنّهم نزلوا من عليه سريعاً إلى حدٍّ ما. ووحدهم الأغبياء يهتمّون بهذه الرياضة الرتيبة.

لمْ تَعُدْ هناك مَلَكية، يؤكّدُ الروائيُّ على هذه الحقيقة في القسم الأخير من رواية **لوسيان لووين**، ففخامةُ القصرِ لم تَعُدْ تُغري المصرفيَّ صاحبَ الفكرِ الوضعيّ، فلقد انتقل مركزُ القوّةِ الحقيقيّ إلى موقعٍ آخر، وصارَ هذا الملكُ المُزَيّفُ الذي هو لوي ـ فيليب (Louis-Philippe) يلعبُ في البورصة جاعلاً من نفسه، يا للانحطاط، **منافس** رعيته بالذات!

تُعطينا هذه السمةُ الأخيرةُ مفتاحَ الوضع، إذ حلَّ مكانَ الوساطةِ الخارجية للمُتَزَلِّفِ نظامٌ في الوساطة الداخليةِ يُشَكِّلُ الملكُ المُزَيَّفُ نفسُه جزءاً منه، فلقد ظنَّ الثوريون أنّهم بتدميرِ الامتيازِ النبيل قد دمّروا الغرورَ بمجمله. لكنّ الغرورَ شبيهٌ بالسرطان غير القابل للاستئصال الذي ينتشرُ في الجسم كلّه بصورةٍ أخطر بينما نظنُّ أننا استأصلناه. فمن نُحاكي إذن حين لا يعود هناك «طاغية»؟ في هذه الحالة ينسخُ بعضُنا بعضاً. وهكذا تحلُّ كراهيةُ مئة ألف منافسٍ محلَّ تبجيل الفردِ. ويؤكّدُ بلزاك هو الآخر أنّه لم يَعُدْ للجمهورِ الحديث، الذي لم تَعُدِ المَلَكيةُ تُبقي شراهتَهُ محصورةً ضمن حدودٍ مقبولةٍ، من إلهٍ سوى الحسد. **سيؤلّه البشرُ بعضُهم بعضاً**. صار النبلاءُ والبورجوازيون الشباب يأتون بحثاً عن الثروةِ في باريس، كما كان المتزلّفون يأتون في ما مضى إلى فرساي، وصاروا يزدحمون في حجراتٍ صغيرةٍ تحت السقفِ في الحيّ اللاتينيّ كما في تخشيبات القصر سابقاً، فالديمقراطيةُ بلاطٌ بورجوازيٌّ فسيحٌ تجدُ المتزلّفين في كلِّ مكانٍ فيه ولا تجدُ الملِكَ في أيّ مكانٍ منه. ولقد وصفَ بلزاك، الذي كثيراً ما تتقاطعُ ملاحظاتُه حول كلّ هذه النقاط مع ملاحظات

ستاندال، هو أيضاً هذه الظاهرةَ فقال: «لا تجدُ في النظام المَلَكيّ إلاّ المُتزلِّفين والخدم، أمّا في النظام الدستوريّ فيخدمكَ ويُحابيكَ ويتودّدُ إليكَ رجالٌ أحرار». ويتكَلّمُ توكفيل(*) (Tocqueville) في حديثه عن الولايات المتحدة، عن «ذهنية البلاط» التي تسودُ في الديمقراطيات. ويُلقي تأمّلُ عالم الاجتماع هذا ضوءاً ساطعاً على العبور من الوساطة الخارجية إلى الوساطة الداخلية:

«حين تبطلُ كلُّ امتيازات النسبِ والثروةِ وتنفتحُ كلُّ المِهَنِ أمامَ الجميع ويُصبحُ بإمكانِ المرء بنفسِه بلوغُ أعلى درجةٍ في كلٍّ منها، يبدو احترافُ أيّ مهنةٍ والنجاحُ فيها أمراً سهلاً أمام طموح الناس، ويُخَيِّلُ إليهم أنّ مستقبلاً باهراً ينتظرهم. لكنّها نظرةٌ خاطئةٌ تُصَحِّحُها التجربةُ كلّ يوم، إذ تجعلُ تلك المساواةُ، التي تتيحُ لكلّ مواطنٍ تصوّرَ آفاقٍ واسعة أمامه، جميعَ المواطنين ضعفاء كأفرادٍ، كما تَحُدُّ من قُدُراتهم وفي الوقت نفسِه تسمحُ لرغباتهم بالتوسُّعِ.

... لقد دمّروا الامتيازاتِ المزعجةَ لبعضِ أقرانهم لكنّهم يواجهون الآن منافسةَ الجميع، وبالتالي تغيّرَ شكلُ الحدِّ ولم يتغيّرْ مكانُه.

... يؤرِقُ النفوسَ ويُرهقُها هذا التعارضُ الدائمُ بين الغرائزِ التي تُوَلِّدُها المساواةُ والوسائل التي تُقَدِّمُها لإرضائها... فمهما كانتِ الحالةُ الاجتماعيةُ للشعبِ ودستورُه السياسيّ ديمقراطيّين، نعلمُ أنّ كلاًّ من هؤلاء المواطنين سيرى دوماً بقربه نقاطاً عديدةً تعلوه مهيمنةً، كما يمكننا التنبّؤ بأنّه سيلتفتُ دوماً وبعنادٍ إلى تلك الناحية وحدها».

(*) مؤرّخ وسياسي فرنسي (1805-1859).

إنّ هذا «القلقَ» الذي يرى توكفيل أنّه خاصٌّ بالأنظمةِ الديمقراطيةِ نراه أيضاً عند ستاندال، فغرورُ الحكم الملكيّ المُطلق كانَ مرحاً وعابثاً وسطحياً، أمّا غرورُ القرن التاسع عشر فحزينٌ ومُرتابٌ، إذ يخشى إثارةَ السخرية بشكلٍ فظيع. إنّها الوساطةُ الداخليةُ التي تجلبُ معها «الحَسَدَ والغيرةَ والكراهيةَ العاجِزَة». ويؤكّدُ ستاندال أنّ كلَّ شيءٍ يتغيّرُ في البلادِ حين يتغيّرُ الأغبياءُ أنفسُهم، فهم عاملُ استقرارٍ بامتياز، فغبيُّ عام 1780 أرادَ الظهورَ بمظهرِ الظريفِ وكان الإضحاكُ طموحَهُ، أمّا غبيُّ عام 1825 فيريدُ الظهورَ بمظهرِ الوقورِ والمُتكلّفِ، كما يُصرُّ على الظهور بمظهرِ المُتَعَمِّقِ وينجحُ في ذلك دون عناء، على حدّ قول الروائيّ، لأنّه تَعِسٌ حقّاً. ولا يملّ ستاندال من وصفِ عواقبِ «الغرور الكئيب» على أخلاق الفرنسيين ونفسيتِهم، فالأرستقراطيون تأثّروا به أكثر من غيرهم.

«حين نشيحُ بوجهنا عن النتائج الجدّيةِ للثورةِ فمن بين المشاهدِ التي تسترعي الخيالَ أوّلاً هي حالُ المجتمع الفرنسيّ الراهنة، فلقد أمضيتُ شبابي مع نبلاءَ كبارٍ طيّبين صاروا اليوم **مَلَكيينَ متطرّفين** (*Ultra*) مسنّين وشرّيرين، فظننتُ في بادئ الأمرِ أنّ مزاجَهم الكئيبَ من النتائجِ الحزينةِ للتقدّم في السنّ، فتقرّبتُ من أولادِهم الذين من المفترضِ أنْ يَرِثوا أملاكاً كثيرةً وألقاباً جميلةً ومعظمَ الامتيازات التي يُمكنُ لأناسٍ يُشَكّلونَ مجتمعاً أنْ يمنحوها لأفرادٍ محدودين من بينهم، فوجدتهم أعمقَ حزناً من آبائهم».

يُمَثِّلُ الانتقالُ من الوساطةِ الخارجية إلى الوساطة الداخلية المرحلةَ القصوى في انحطاط طبقة النبلاء، فلقد أنهتِ الثورةُ والهجرةُ عملَ التأمّل، وصار النبيلُ بعد فصله عن امتيازاته مضطراً للنظر في حقيقة هذه الامتيازات، أي في **اعتباطيتها**. ولقد فهمَ ستاندال تماماً أنّ الثورةَ لا تستطيعُ تدميرَ طبقة النبلاء بانتزاع

امتيازاتها، إذ تستطيعُ تدميرَ ذاتها حين ترغبُ في ما تحرمها منه البورجوازيةُ إذا ما كرّستْ نفسها للمشاعر البغيضةِ للوساطة الداخلية. ومن البديهيّ أنْ تكمنَ قمّةُ الغرورِ في اعتبار الامتيازِ اعتباطياً والرغبة فيه بوصفه كذلك، إذ يظنُّ النبيلُ أنّه يدافعُ عن نبله وهو يُصارعُ طبقاتِ الأمّةِ الأخرى للحفاظ على امتيازاته، لكنّه يُنجزُ تخريبه. وهو يرغبُ في «استعادة» ملكيته كما قد يفعلُ البورجوازيّ ويُحرّضُ الحسدُ البورجوازيّ رغبتَه مضفياً قيمةً كبيرةً على التُرّهات الفخريةِ الفارغة. وهكذا صارتِ الطبقتان ترغبان في الأشياء نفسها وبالطريقة نفسِها بعد أنْ أضحتْ كلٌّ منهما وسيطَ الآخر، فالدوقُ الذي استعادَ ألقابَهُ وثروته في عهد عودة المَلَكيّةِ (Restauration) بفضلِ أموال المهاجرين ليس إلاّ بورجوازياً «كسبَ اليانصيب». والنبيلُ يقتربُ باستمرارٍ من البورجوازيّ حتى في الكراهية التي يحملها. يقولُ ستاندال في رسالةٍ إلى بلزاك وبنبرةٍ قويّةٍ إنّهم جميعاً خسيسون **لأنّهم يضعون ثمناً للنُّبل.**

لم يعُدْ هناك ما يُمَيّزُ طبقةَ النبلاء عن الطبقة البورجوازية إلاّ لباقة السلوك والتهذيب، وهما ثمرةُ تربيةٍ ضاربةٍ في القِدَم، لكنّ هذه الاختلافات الأخيرة لن تستمرّ طويلاً، فالوساطةُ المزدوجةُ بوتقةٌ تنصهرُ فيها ببطءٍ الفوارقُ بين الطبقات وبين الأفراد. وتعملُ هذه الوساطةُ بشكلٍ جيّدٍ طالما أنّها لا تمسُّ ـ ظاهرياً ـ التنوّعَ، بل هي تُعطي هذا التنوّعَ ألَقاً جديداً لكنّه خادعٌ: فالتعارضُ بين الشيء ونفسِه الذي يسودُ في كلّ مكانٍ توارى طويلاً خلفَ تعارضاتٍ تقليديةٍ تجدَّدَ العنفُ فيها وأبقتْ على الاعتقاد بالبقاء التامّ للماضي.

قد يظنُّ المرءُ أنّ طبقةَ النبلاءِ في عهد عودة الملكية أكثرُ حيويةً مما كانت عليه في أيّ وقتٍ مضى، لأنّه لم يَسبُقْ أنْ كانَ الامتيازُ مرغوباً فيه بهذه الشدّةِ، كما لَمْ يسبُقْ للعائلات العريقةِ أنْ حَدَّدتْ

بمِثْلِ هذه الضراوةِ الحواجزَ التي تفصلها عن الدَّهْماء. لكنْ لا يُلاحِظُ الناسُ عملَ الوساطةِ الداخلية، فالتجانسُ الوحيدُ الذي يتصوّرونه هو التجانسُ الآليّ، تجانسُ كُريّات اللعب (Billes) في الكيس أو تجانسُ الخرفان في المرعى، فهم لا يتعرَّفونَ التوجُّهَ الحديث نحو التطابقِ في التقسيمات الشَّغِفَةِ، وفي تقسيماتهم الذاتيّة، فالصِّنْجان الأكثر إثارةً للضجيج هما، مع ذلك، الصِّنْجان اللذان ينطبقان على بعضهما بدقّةٍ أكبر.

يبحثُ الأرستقراطيُّ عن التميّزِ لأنّه كفَّ عن أنْ يكونَ متميّزاً. وهو ينجحُ تماماً في ذلك لكنّ هذا لا يعني أنّه نبيلٌ. صحيحٌ أنّ الأرستقراطيةَ، على سبيل المثال، صارتْ في عهدِ المَلَكيّةِ الدستوريةِ الطبقةَ الأكثر وقاراً وعفّةً في الأمّة، فلقد تلا السيّدَ النبيلَ الجذّابَ والرشيقَ لعهد لويس الخامس عشر نبيلُ عهدِ عودةِ المَلَكيّةِ العابسُ والكئيبُ. وتعيشُ هذه الشخصيةُ المحزِنَةُ في أملاكها وتكسبُ المالَ وتنامُ باكراً وتتمكّنُ حتى، ويا لِفَيضِ الفظاعة! من التوفير.

فماذا تعني أخلاقُ التقشُّفِ هذه؟ هل هي حقاً عودةٌ إلى «فضائل الأسلاف»؟

لا تكُفُّ الصحُفُ ذاتُ الرأيِ المستقيم عن ترديدِ ذلك، لكنْ لا يجبُ تصديقها، فهذا التعَقُّلُ السلبيُّ الكئيبُ والعبوسُ هو أسلوبٌ بورجوازيٌّ بامتياز، إذ تُريدُ الأرستقراطيةُ أنْ تُثبِتَ **للآخرين** أنّها «تستحقُّ» امتيازاتها، ولهذا السبب فهي تستعيرُ أخلاقياتها من الطبقةِ التي تُنكرُ حقّها فيها. تنسخُ طبقةُ النبلاء، ووساطتُها النظرةُ البورجوازية، الطبقةَ البورجوازيةَ دونَ أنْ تُدركَ ذلك. ويوردُ ستاندال ملاحظةً تَهَكُّميةً في **مذكّرات سائح** مفادها أنّ الثورةَ قد مَنَحَتِ الأرستقراطيةَ الفرنسيةَ أخلاقَ جنيف الديمقراطية والبروتستانتية.

هكذا يتبرجزُ المرءُ بِكُرْهِ البورجوازية. وبما أنّ الوساطة متبادَلَةٌ فيجبُ توقّع وجود البورجوازيّ ـ النبيل، الذي يُشابهُ النبيلَ ـ البورجوازيّ، كما يجبُ تَرقُّبُ كوميديا بورجوازية تتناظرُ عكساً مع الكوميديا الأرستقراطية، فإنْ كانَ مُتَزلّفو البلاط ينسخونَ قسَّ منطقة سافوا(*) للتقرُّب من البورجوازيين، فإنّ البورجوازيين سيؤدّون دورَ السيّد النبيل لإبهار الأرستقراطيين. ويبلغُ نمطُ المُقلِّدِ البورجوازيّ قمّةَ الهزلِ عند البارون نيرويند (Nerwinde) في رواية **لاميبل** لستاندال. إذ ينسخُ نيرويند، وهو ابنُ جنرالٍ من عهد الإمبراطورية، ببلادةٍ وجدُ نموذجاً مُرَكّباً يمتزجُ فيه بالتساوي مُحتالُ النظام الملكيّ المطلق بالمُتَأنّقِ الإنجليزيّ. ويعيشُ نيرويند حياةً مملّةً وصعبةً تعمُّها الفوضى المُنظّمة، ويُضيّعُ أمواله بنزاهةٍ بضبطِ حساباته بدقّةٍ متناهيةٍ. وهو يفعلُ كلَّ هذا ليجعلَ الناسَ تنسى، ولينسى هو بالذات، أنّه ابنُ مجرّدِ صانع قُبّعاتٍ من منطقة بيريغو.

إنّ الوساطةَ المزدوجةَ تنتصرُ في كلّ مكانٍ، فكلُّ شخصياتِ اللعبةِ الاجتماعية عند ستاندال تتبادلُ المواقعَ، وكلُّ شيءٍ صارَ معكوساً مقارنةً بالذي كان من قبل. وإنّ فِكرَ ستاندال يُمتعُنا، لكنّه يبدو لنا صعبَ التصديقِ لفرط صرامة تنظيمه.

لا بدّ إذن من الإشارةِ إلى أننا نقعُ عند توكفيل، هذا المراقب البعيد عن روح الدعابة، على استنتاجاتٍ موازية لاستنتاجات ستاندال، إذ نجدُ، على سبيل المثال، في كتابه **المَلَكيّةُ المطلقة والثورة** (*L'Ancien régime et la révolution*) مفارقةَ الأرستقراطيةِ التي

(*) هذا تلميحٌ إلى فصل مشهور من رواية روسو إميل، **أو التربية** (1762) ويحمل هذا الفصلُ عنوان **شهادة قسّ من سافوا** ويطرح مسائل تتصلُ بالحرّية والشرّ والايمان والمجتمع والدولة والكنيسة والعلاقات بينها.

تتبرجزُ (S'embourgeoise) ضدّ البورجوازية، والتي تتبنّى كاملَ المزايا التي بدأتِ الطبقةُ المتوسّطةُ تتخلّى عنها. يقول عالمُ الاجتماعِ هذا:

إنّ الطبقاتِ الأشدَّ معاداةً للديمقراطيةِ هي التي تُرينا بصورةٍ أفضل أيَّ عبرةٍ نتوقّعها من الديمقراطية.

إنّ العلاماتِ التي تجعلُ الأرستقراطيةَ تبدو أكثر حيويةً ليست في الحقيقة أكثر من علامات موتها، ففي المخطّط الأوّل لرواية **لاميبل** كان اسمُ نيرويند هو دوبينييه (D'Aubigné) وكان هذا المُتَأنّقُ المُقَلّدُ ينتمي لا إلى البورجوازيةِ الوصولية بل إلى الأرستقراطية الأصيلة: إذ يَتَحَدَّرُ من السيّدة دو منتونون(*) (Mme de Maintenon). أما سلوكه فبقي عمّا هو عليه في الصيغة اللاحقة للرواية. وإنْ كانَ ستاندال قد اختارَ أخيراً البورجوازيَّ حديثَ النعمةِ وجعلَ واحداً من الدّهماءِ يسخرُ من الأرستقراطية، فلا شكّ أنّه فعلَ ذلك لعِلمِه أنّ لهذا الحلّ أثراً هزلياً سهلاً وأكيداً.

غير أنّ النسخةَ الأولى لم تكنْ خطأً، بل تُمَثّلُ وجهاً جوهرياً من الحقيقة الستاندالية، فأرستقراطية النَّسَبِ هي التي كانت تسخرُ من طبقة النبلاء. لمْ يعُدْ بالإمكان، سواءٌ أكان المرءُ ذا حسبٍ ونسبٍ أم لم يكنْ، أنْ «يرغبَ» المرءُ في الأرستقراطيةِ في عهد لوي فيليب، إلاّ كما كان يرغبُ فيها السيّد جوردان(**) (Jourdain)، فلم يعُدْ بالإمكان إلاّ تقليدها، بمثلِ شَغَفِ بطل مسرحية موليير، لكن بسذاجةٍ أقلّ. إنّ هذه المحاكاةَ والكثيرَ مثلها هي التي يريدُ ستاندال كشفها لنا.

(*) المركيزة فرانسواز دوبينييه دو منتونون (1635-1719): حفيدة الشاعر المعروف أغريبا دوبينييه، كانت مربية أولاد الملك لويس الرابع عشر ثمّ صارت محظيته وبعدها زوجته.

(**) بطل مسرحية **البورجوازي النبيل** (*Le Bourgeois gentilhomme*) (1670) لموليير.

ولقد جعَلَ تعقيدُ هذا العمل وتنوّعُ الجمهورِ ـ وهما يشكّلان في نهاية الأمر ظاهرةً واحدةً ـ المسرحَ غيرَ ملائم للاضطلاع بهذه المهمّة الأدبية، فلقد ماتَ المسرحُ الهزليُّ معَ موت المَلَكيّةِ و«الغرور المَرِح»، وصار لا بدّ من وجودِ نوعٍ أدبيّ أكثر مرونةً لوصف التحوّلاتِ اللامتناهيةِ لـ «الغرور الكئيب» وللتنديدِ ببطلانِ التعارضات التي يُوَلِّدُها، وما هذا النوعُ سوى الرواية. هذا ما انتهى إليه ستاندال أخيراً، فلقد تخلّى عن المسرحِ بعد سنواتٍ طويلةٍ من الجهدِ والفشلِ غيّرَت روحَهُ، لكنّه لم يعدلْ عن أنْ يصيرَ كاتباً هزلياً كبيراً، فكلّ الأعمال الروائية تميل إلى الهزلِ، ولا تُشَكّلُ أعمال ستاندال استثناءً، ففلوبير يتفوّقُ على نفسه في رواية **بوفار وبيكوشيه**[*] *(Bouvard et Pécuchet)*، ويكتملُ بروست في شخصية البارون شارلو (Charlus) كما يختصرُ ستاندال نفسَه وينتهي في المشاهدِ الهزليةِ الكبرى من رواية **لاميل**.



إنّ المفارقةَ التي تتمثّلُ في الأرستقراطية التي صارت ديمقراطيةً كرهاً بالديمقراطيةِ، أوضحُ ما تكون في الحياةِ السياسية، فالامتيازات التي تمنحها لحزب **الملكيين المتطرّفين** تُظهِرُ برجزةَ الأرستقراطية، إذ يُكَرّسُ هذا الحزبُ نفسَه للدفاع عن الامتياز حصراً، ولقد كشفَ خلافُه مع الملك لويس الثامن عشر بجلاءٍ عن أنّ المَلَكيّةَ لم تَعُدِ النجمةَ التي تهدي الأرستقراطية، بل هي مجرّدُ أداةٍ سياسيةٍ في يد حزب النبلاء. وليسَ الملكُ وجهةَ هذا الحزبِ الأرستقراطيّ، بل البورجوازية المنافسة، وما الأيديولوجيةُ المتطرّفةُ لهذا الحزبِ إلاّ

(*) رواية غير مستكملة لفلوبير صدرت عام 1881 أي بعد وفاته بعام، يسخر فيها من الغباء البورجوازي السائد في عصره.

عكس الأيديولوجية الثورية بكلّ بساطةٍ، فكلُّ ما فيها رجعيّ ويكشفُ عن العبودية السلبيّة للوساطة الداخلية، وحكمُ الأحزابِ هو التعبيرُ السياسيّ الطبيعيّ لتلك الوساطة. وليستِ البرامجُ ما يُولّدُ المعارضةَ بل هي المعارضةُ التي تولّدُ البرامجَ.

ولإدراك مدى قُبحِ التطرّف المَلَكيّ يجبُ مقابلته بشكلٍ آخر من الفكر سابقٍ للثورةِ واستقطبَ وقتها قسماً من طبقة النبلاء: إنها فلسفةُ التنوير. إنّ ستاندال على قناعةٍ تامّةٍ بأنّ هذه الفلسفةَ هي الوحيدة الممكنة لأرستقراطية تريدُ البقاء نبيلةً فكرياً، فحين يدخلُ ارستقراطيٌّ أصيلٌ ـ وكان لا يزال هناك البعضُ منهم في القرن الأخير للمَلَكيّة ـ مجالَ الفكر، فهو لا يَعْدِلُ عن فضائله الخاصّة، إذ يبقى عفوياً، إنْ صحّ القول، حتى في التفكير. وهو لا يطلبُ من الأفكارِ التي يتبنّاها، كما يفعلُ المَلَكيّون المتطرّفون، أنْ تخدمَ مصالحَهُ الطبقيةَ، بنفس الطريقة التي لم يكن ليطلبَ فيها، في أزمنةِ البطولة الحقيقية، من شخصٍ يتحدّاهُ ويدعوه إلى المبارزة أنْ يُريه ما يُثبتُ حَسَبَهُ ونَسَبَه، إذ يكفي التحدّي لإثباتِ نُبْلِ من يوجّهُهُ إنْ كان الشخصُ الذي يتلقّاهُ يحترمُ نفسَه.

إنّ البداهةَ العقلانيةَ في النظام الفكريّ هي بمثابةِ تحدٍّ، فالنبيلُ يقبلُ هذا التحدّي ويحكمُ على كلّ شيءٍ وَفْقَ ما هو عامّ، فيقصدُ الحقائقَ العامّة مباشرةً ويُطبّقها على كلّ البشر رافضاً الاستثناءات، وبخاصّةٍ تلك التي قد ينتفعُ منها، فالذهنُ الأرستقراطيّ، عند مونتيسكيو وعند أفضل السادة النبلاء المتنوّرين في القرن الثامن عشر، لا يختلفُ عن الذهنِ الليبراليّ.

إنّ عقلانيةَ القرن الثامن عشر نبيلةٌ حتى في أوهامِها، فهي تثقُ في «الطبيعة البشرية» ولا تأبهُ بما هو لاعقلانيّ في العلاقات بين البشر، كما أنها لا تلاحظُ المحاكاة الميتافيزيقية التي ستُبطلُ حسابات

التفكير السليم. ولو توقّعَ مونتيسكيو «الغرور الكئيب» للقرن التاسع عشر لَما كان بمثلِ هذا اللطف.

سرعانَ ما بدا أنّ العقلانيةَ هي موتُ الامتياز. ولقد سَلَّمَ الفكرُ النبيلُ الأصيلُ بهذا الموت تماماً كما يُسَلِّمُ المُحاربُ النبيلُ الأصيلُ بالموت في ساحة الوغى، إذ لا يمكنُ للأرستقراطيةِ أنْ تتأمّلَ نفسَها وتبقى نبيلةً دون أنْ تُدَمِّرَ ذاتها كطبقةٍ مُغلَقَة. وبما أنّ الثورةَ أرغمتِ الأرستقراطيةَ على التفكيرِ في نفسها فلم يبقَ لها من خيارٍ سوى الموت، صار بإمكان الأرستقراطية أنْ تموتَ بنبلٍ باللفتةِ السياسيةِ الوحيدةِ التي تليقُ بها والتي تضعُ حدّاً لوجودها ذي الامتيازات: إنها ليلة الثامن من آب/ أغسطس(*) التي ماتت فيها بوضاعةٍ، وبصورةٍ بورجوازيةٍ، على مقاعد مجلسٍ تشريعيٍّ قُبالةَ أمثال فالنو (Valenod) الذين صارت تشبههم من فرطِ ما زاحمتهم على غنيمتهم. إنّه حلُّ الملكيين المتطرّفين.

كان هناك النُبلُ أوّلاً، ثمّ صارت هناك طبقة النبلاء، ولم يَعُدْ هناك أخيراً سوى حزب، فبعد أن توافق النبلُ الروحيُّ والنبلُ الاجتماعيّ صارا يتنافيان، ووصلَ عدمُ التوافق بين الامتياز ونبلِ النفسِ حدّاً عميقاً صار يتجلّى واضحاً معه في الجهود المبذولةِ لإخفائه.

لنستمعْ مثلاً إلى ما يقوله الدكتور دو بيرييه (Du Périer)، المثقّف القادر لطبقة النبلاء في مدينة نانسي:

«يولدُ المرءُ دوقاً مليونيراً وعضواً في المجلس التشريعيّ، وليس له أنْ ينظرَ في ما إذا كان مركزُه متوافقاً أم لا مع الفضيلة أو مع

(*) إشارة إلى ما حدث في جلسة الثامن من آب/أغسطس ١٧٨٩ للجمعية الوطنية حيث تمّ إلغاء النظام الملكيّ القديم القائم على الامتيازات وعلى البنى الإقطاعية القديمة.

المصلحةِ العامّة أو أيّ من تلك الأشياء الجميلة الأخرى. إنّه مركزٌ جيّد، فعليه إذن أن يفعلَ كلّ ما في وسعه لدعمه وتحسينه، وإلاّ ازدراهُ الرأيُ العامّ واعتبرهُ جباناً أو غبياً».

يسعى دو بيريه أوّلاً إلى إقناعنا بأنّ نبيلَ القرن التاسع عشر لا يزال يعيش كما كانَ في العصر السعيد حيث لم تَكُنْ نظرةُ **الآخر** تُؤَثِّرُ بعد، وبالتالي فيمكنه التمتُّع بامتيازاته دون أيّ نيّةٍ مُبيَّتَةٍ.

والكذبةُ صارخةٌ لدرجة أنّ دو بيريه لا يُصَرِّحُ مع ذلك بها بشكلٍ مباشرٍ بل يستعملُ أسلوبَ التعريضِ الإنكاريَ (Négative périphrase) الذي يُلَمِّحُ دونَ أنْ يُصَرِّح: «وليس له أنْ ينظرَ في... إلخ». لكنْ على الرغم من هذا الحذرِ الخطابيّ تبقى نظرةُ **الآخر** هاجساً، مما يضطرُ دو بيريه إلى أخذها بعين الاعتبار في العبارةِ التي تليها. لكنّه يتخيَّلُ مسألةَ تهكّميةَ تتعلّقُ بالشرفِ تعملُ هذه النظرةُ على إخضاعِ الأرستقراطيّ لها، فإنْ لم يتمسّكْ صاحبُ الامتيازِ بامتيازِه «ازدراهُ الرأيُ العامّ واعتبرهُ جباناً أو غبياً». وهنا يكذبُ دو بيريه للمرّةِ الثانية، فالأرستقراطيون ليسوا أبرياءَ ولا متهكّمين: إنهم بكلّ بساطةٍ مغرورون، إذ يرغبون في الامتياز كحديثي النعمة لا أكثر. هذه هي الحقيقةُ الفظيعةُ التي يجب إخفاؤها بأيّ ثمنٍ، إنّهم خسيسون **لأنهم يضعون ثمناً للنُبل**.

لم يعُدْ مسموحاً بعد الثورة الفرنسية أنْ يكون المرءُ ذا امتيازٍ من دون علمه، كما صارَ من المستحيلِ أنْ يوجدَ بطلٌ بالصورة التي يحبها ستاندال، فكان يُعَزّي نفسه بالاعتقاد بأنّ مثلَ هذا البطلِ يمكنُ أنْ يوجدَ في إيطاليا، ففي هذا البلدِ السعيدِ الذي لم يتأثرْ بالثورةِ إلاّ بشكلٍ ضئيلٍ، لم يُسَمّمْ فكرُ **الآخر** وهمُّه تماماً متعةَ العالمِ والذات.

وتبقى الروحُ البطوليةُ الحقّةُ متوافقةً مع الظروفِ المتميّزةِ التي

تُتيحُ ذلك بحرّية، فيمكنُ لفابريس ديل دونغو(*) (Fabrice del Dongo) أنْ يكونَ عفوياً وكريماً وسط حالةٍ من الظلم ينتفعُ منها.

إننا نرى أوّلاً فابريس يهبُّ لنجدةِ إمبراطورٍ يُجَسِّدُ روحَ الثورةِ، وبعد ذلك بقليلٍ نرى من جديدٍ هذا البطلَ مزهواً بنفسه ومتديّناً وأرستقراطياً في إيطاليا طفولتِه. ولم يعتقدْ فابريس أنّه قد «يفقدُ امتيازاتِ طبقتِه (Déroger) بدعوة جنديٍّ بسيطٍ من الجيش الإمبراطوريّ العظيم إلى المبارزةِ، لكنّه يخاطبُ بقسوةٍ خادمَهُ الذي نذَرَ نفسَه له. ولن يتردّدَ فابريس فيما بعد أيضاً عن القيام بدسائس تتعلّقُ بممتلكاتٍ روحيةٍ ستجعلُ منه أُسقفَ بارما. ليس فابريس منافقاً، كما أنه لا يفتقرُ إلى الذكاء، ولا ينقصه سوى الأسس التاريخية لفكرٍ ما، إذ لا تخطرُ بباله المقارناتُ التي قد يضطرُ شابٌّ فرنسيٌّ ذو امتياز إلى القيام بها.

لن يستعيدَ الفرنسيون أبداً براءةَ فابريس، لأنّ **المرءَ لا يرتقي في نظام الأهواء**، ولأنّ التطوّرَ التاريخيَّ والنفسيَّ غيرُ قابلٍ للانعكاس. إنّ ستاندال يرى أنّ عودةَ المَلَكيّةِ أمرٌ مثيرٌ للاشمئزاز، لكنْ لا لأنّه يرى فيها مجرّدَ «عودةٍ إلى الملكيّةِ المطلَقَة»، فمثلُ هذه العودة لا يُمكنُ تخيّلها. فدستورُ لويس الثامن عشر خطوةٌ نحو الديمقراطيةِ يُعَدُّ الأوّلَ من نوعه «منذ عام 1792»، وبالتالي فإنّ التأويلَ المُتداولَ لرواية **الأحمر والأسود** غيرُ مقبول، فالروايةُ المُحَمَّلَةُ بالمطالب والمؤيّدة لليعاقبة التي تتحدّثُ عنها الموجزات الأدبية لا وجود لها، فلو كتبَ ستاندال لجميع البورجوازيين أنّ عودةَ الملكيةِ المطلقة والإقطاعية تُقصي مؤقّتاً مِهَناً مُرْبِحَةً لكانَ عملُه أخرقَ، إذ لا يأخذُ الشارحون التقليديون بعين الاعتبارِ مُعطياتٍ أوّليةً في الرواية،

(*) بطل رواية دير بارما لستاندال.

وبخاصّةٍ حياةَ جوليان المهنية الباهرة التي يقولون إنّ مجمعَ الأساقفة (Congrégation) قد حطّمَها. هذا صحيح بلا شكّ، غير أنّ هذا المجمعَ بالذات سيسعى جاهداً بعد ذلك لإنقاذ من هو في حمايةِ المركيز دو لا مول، فجوليان ليس ضحيةَ **المَلَكيين المتطرّفين** ولا البورجوازيين المُغْتَنين الحُسُدِ الذين سينتصرون في شهر تموز/يوليو(*).

والحقُّ أنه لا يجبُ البحثُ عن درسٍ حزبيّ في روائع ستاندال، إذ يجبُ قبلَ كلّ شيءٍ، ولفهم هذا الروائيّ الذي لا يكفّ عن الحديث في السياسة، التخلُّصُ من أساليبِ التفكير السياسيّ.

يشقُّ جوليان طريقه بنجاح وهو مدينٌ بذلك إلى السيّد دو لا مول. إذ يصفُ ستاندال هذا الأخيرَ في مقالٍ له حول روايته **الأحمر والأسود** قائلاً(**): «إنّ طباعَه كسيّدٍ نبيلٍ لم تتشكّلْ مع ثورة 1794، وبالتالي فالسيّد دو لا مول يحتفظُ ببقايا أرستقراطيةٍ أصيلةٍ، كما أنه لم يتبرجزْ بسبب كراهيته للبورجوازية، ففكرُه الحرُّ لا يجعل منه إنساناً ديمقراطياً لكنّه يحولُ دون أنْ يُصبحَ رجعياً في أسوأ ما في الكلمة من معنى. والسيّد دو لا مول لا يقتاتُ حصراً بإقصاء الآخر وبالنفي والرفض، فالنزعةُ المَلَكيّةُ والأرستقراطيةُ الرجعيةُ لم يخنقا عنده المشاعرَ الأخرى، فبينما تحكمُ زوجتُهُ وأصدقاؤه على الناس بحسَبِ نَسَبِهم وثروتهم وتطرُّفهم السياسيّ، كما كان ليفعل واحدُ من مثل فالنو لو كان مكانهم، إلاّ أنّ السيّد دو لا مول يبقى قادراً على مساعدةِ إنسانٍ موهوبٍ من الدّهماء على الارتقاء. وهذا ما يفعله مع

(*) إشارة إلى ثورة تموز/يوليو 1830 التي أطاحت بالملك شارل العاشر وأتت بالملك لوي ـ فيليب (Louis-Philippe).

(**) نسي رينيه جيرار هنا أنْ يُحدِّدَ نهاية المقبوس بعلامة التنصيص التي لا نجدها إلاّ في أوّله.

جوليان سوريل. ولا يرى ستاندال أنّ شخصية دو لا مول «مبتذلة» إلاّ حين يغضبُ لفكرةِ استحالة أنْ تُصبح ابنتُه دوقةً إذا ما تزوّجت جوليان.

يدينُ جوليان بنجاحه إلى ما تبقّى من أصالةِ «المَلَكيّةِ المطلقة» في النظام الملكيّ الجديد. وإنه لأسلوبٌ غريبٌ عند ستاندال في حملته ضدّ العودة إلى الماضي. وتبقى روايته من دون دليلٍ ضدّ «الملكية المطلقة» حتى وإنْ أظهرَ لنا الروائيُّ فشلَ واحدٍ من هؤلاء الشبّان الكثيرين الذين لم يحظوا بلقاء واحدٍ من مثل المركيز دو لا مول.

والحقُّ أنّ الثورةَ هي التي ضاعفتْ طموحاتِ الدهماء كما ضاعفتِ العراقيلَ لأنّ أغلبَ الناسِ الموجودين يدينون للثورة بمسحة «السيّد النبيل في طبعهم»، أي بنزعتهم المَلَكيّة المتطرّفة المتصلّبة.

فهل يجبُ إذن تسميةُ العقبة التي توقفُ هؤلاء الشباب بالديمقراطية؟ ألا يُشكّلُ ذلك جذفاً غير مجدٍ، لا بل مفارقةً لا تُحتمَل؟ أليس من الصحيح أنّ البورجوازيةَ استولت على زمام القيادة باعتبارها «الطبقة الأكثر قوّةً ونشاطاً في الأمّة»؟ أليس من الصحيح أنّ قدراً إضافياً من «الديمقراطيةِ» يُمَهّدُ الطريقَ أمام الطموحين؟

صحيحٌ أنّ غباءَ **المَلَكيين المتطرّفين** يجعلُ من سقوطهم أمراً حتمياً، لكنّ ستاندال يرى ما هو أبعد من ذلك، فإزالةُ حزب النبلاء سياسياً لا يُشبعُ الرغباتِ ولا يؤدّي إلى الوفاق، فالصراعُ السياسيُّ المُحتدمُ في عهد المَلَكيّةِ الدستورية هو من آثارِ فاجعةٍ تاريخيةٍ كبيرةٍ، وكأنّه آخرُ هزيم للرعدِ في عاصفةٍ أخذت تبتعد. ويظنُّ الثوّارُ أنّ عليهم محوَ كلّ شيءٍ والانطلاقَ من جديدٍ على أسسٍ جديدة، فيقولُ لهم ستاندال إنّهم قد انطلقوا، إذ تُغطّي المظاهرُ التاريخيةُ القديمةُ بنيةً

جديدةً للعلاقات بين الناس. ولا يتَجذَّرُ الصراعُ بين الأحزابِ في اللامساواة الماضيةِ وإنما في المساواةِ الحاضرةِ وإنْ كانت منقوصةً.

إنّ التبريرَ التاريخيَّ للصراعات الداخليةِ لم تعُدْ إلاّ مجرّد عذر. نَحِّ هذا العذرَ يَظهرِ السببُ الحقيقيّ، إذ تمضي النزعةُ الملَكيةُ المتطرّفةُ ومعها الليبراليةُ، أمّا الوساطةُ الداخليةُ فتبقى، وهي لا تفتقرُ إلى أعذارٍ لتغذية الانقسام إلى معسكرَين متناحرَين، فلقد صارَ المجتمعُ المدنيُّ **مُنْشَقاً** (Schismatique) بعدَ أنْ كان دينياً. والتطلُّعُ إلى مستقبلِ الديمقراطيةِ بتفاؤلٍ بحجّةِ أنّ مصير **الملكيين المتطرّفين** أو أيٍّ من خلفائهم أنْ يختفوا من على مسرح السياسةِ، يعني من جديدٍ اعتبارَ الغرض المرغوب أهمّ من الوسيط والرغبة أهمّ من الحسد. ويشبهُ ذلك تصرُّفَ الغيّارِ المُزْمنِ الذي يخلطُ دوماً غيرَتَهُ بمنافسه الآنيّ.

يُعطي القرنُ الأخيرُ من تاريخِ فرنسا الحقَّ لستاندال، فالصراعُ بين الأحزابِ هو عامل الاستقرار الوحيدِ في حالة عدم الاستقرار المعاصرة. ولم تَعُدِ المبادئُ هي التي تولِّدُ التنافسَ، بل إنّ التنافسَ الميتافيزيقيّ هو الذي تسلّلَ إلى المبادئِ المتعارضة، على شاكلةِ تلك الرَّخْويّات (Mollusques) التي لمْ تُنعِمْ عليها الطبيعةُ بقوقعةٍ فتستقرُّ في أوّلِ قوقعةٍ تقعُ عليها دون تمييز نوعها.

يُمكنُ لثنائيةِ رينال ـ فالنو أنْ تُزوّدَنا ببرهانٍ على هذه الحقيقة الأخيرة التي ذكرناها، فالسيّد دو رينال يتخلّى عن النزعة المَلَكيّةِ المتطرّفةِ قبل انتخابات عام 1827 ويُرَشِّحُ نفسَهُ على القائمةِ الليبرالية. ويرى جان بريفو في هذا التحوّلِ المفاجئِ دليلاً على أنّ الشخصياتِ الثانويةَ نفسَها قادرةٌ، عند ستاندال، على أنْ «تُفاجئَ» القارئ. يقعُ جان بريفو في هذه النقطة، مع أنّه عادةً ثاقبُ الذهن، تحت تأثيرِ النظريةِ الخطيرةِ **للحرية** الروائية.

يبتسمُ جوليان حين يسمع بالمواجهة السياسية لمستخدِمه القديم، إذ يفهمُ تماماً أنّ شيئاً لم يتغيّر. ويتعلّقُ الأمرُ مرّةً أخرى بالإضرار بفالنو الذي لاقى قبول مجمع الأساقفة وسيكون مرشّحَ **الملكيين المتطرّفين**. ولم يبقَ أمام السيّد دو رينال سوى التوجّه إلى أولئك الليبراليين الذين كان يخشاهم منذ بضعة أعوامٍ خَلَت. ونرى من جديد رئيس بلدية فيريير في الصفحات الأخيرةَ من الرواية، ويظهرُ فيها بكلّ أُبّهةٍ على أنه «ليبراليٌّ مرتدٌّ»، لكنه منذ العبارة الثانية التي يتفوّهُ بها لا يكفُّ عن الحديث عن فالنو. وبالتالي فإنّ الخضوعَ **للآخر** ليس أقلَّ حدّةً حين يأخذ أشكالاً سلبيةً، فالدمية المتحرّكةُ لا تنقصُ خاصّيتها كدميةٍ حين تتشابكُ خيوطُها. ولا يُشاركُ ستاندال هيغل ولا فلاسفتنا الوجوديين تفاؤلَهم في ما يختصُّ بموضوع فضائل المعارضة.

لم تكُنْ صورةُ رَجُلي أعمال مدينة فيريير مثاليةً حين كانا معاً في الحزبِ السياسيّ نفسِه. ولقد جاء تحوُّلُ السيّد دو رينال إلى الليبرالية نتيجةَ وساطةٍ مزدوجة، إذ كانت هناك حاجةٌ لتناظرٍ تنتظرُ تلبيتها، فكان لا بدّ من هذه القفزةَ لتُخْتَتَمَ، بشكلٍ لائقٍ، رقصةُ الثنائيّ رينال ـ فالنو التي استمرّتْ في زاويةٍ من زوايا المسرح الخلفية على طول رواية **الأحمر والأسود**.

استمتعَ جوليان بـ «تحوُّلِ» السيّد دو رينال كهاوٍ للموسيقى يسمعُ استعادةَ جملةٍ لحنيةٍ تؤدّيها الفرقةُ الموسيقيةُ بحلّةٍ جديدةٍ، فأغلبُ الناس ينخدعون بحلّةِ التنكُّرِ هذه. ويطبعُ ستاندال ابتسامةً على شفتي جوليان ليُجنِّبَ قارئه الوقوعَ في الخطأ، إذ لا يريدُ لنا ستاندال أنْ ننخدِعَ بدورنا، بل يريد ألاّ نلتفتَ إلى الأغراض المرغوبة لنركّزَ انتباهنا على الوسيط. فهو يريدُ أنْ يكشفَ لنا ولادةَ الرغبة ويُعَلِّمَنا التمييز بين الحرّية الحقيقية والعبوديةِ السلبيةِ التي هي صورةٌ مشوَّهة

عنها، يعني أخذُ ليبرالية السيّد دو رينال على محمل الجدّ تدمير جوهر رواية **الأحمر والأسود** واختزالَ عملٍ يتميّزُ بالعبقرية إلى مستوى واحدٍ مثل فيكتور كوزان (Victor Cousin) أو سان ـ مارك جيراردان (Saint-Marc Girardin).

إنّ التحوّل السياسيّ للسيّد دو رينال بمثابة الفصل الأوّل من مسرحيةٍ سياسيةٍ تراجيدية ـ كوميدية استهوت المتسكّعين طوال القرن التاسع عشر، فالممثّلون يبدأون بتبادل التهديدات ثمّ الأدوار فينزلون من على المسرح ويعودون إليه بلباسٍ جديد. ويبقى التعارضُ نفسُه، خاوياً من المضمون وشرساً في آنٍ معاً، خلف هذا المشهدِ الثابتِ والمتغيّر في الوقت نفسه. وتتابعُ الوساطةُ الداخليةُ عملها الخفيّ.



يبحثُ المفكّرون السياسيون في أيامنا دائماً، عند ستاندال، عن صدى أفكارهم الخاصّة، فيبتدعون ستاندالاً ثورياً أو رجعياً وفق أهوائهم. ومع ذلك لا يوجدُ كفَنٌ كبيرٌ كفاية ليلفَّ هذه الجثة، فستاندال أراغون (Aragon) لا يُشعرنا بالرضى أكثر من ستاندال موريس باريس(*) (Maurice Barrès) أو شارل مورا(**) (Charles Maurras). ويكفي سطرٌ واحدٌ لستاندال حتى تنهارَ كافّةُ الأبنية الأيديولوجية، إذ يقولُ في تصديرِ رواية **لوسيان لووين**: «في ما يتعلّقُ بالأحزاب المتطرّفةِ فإنّ تلك التي تظهرُ في الأخير هي التي تبدو دوماً أكثرَ سخافةً».

يميلُ ستاندال مرحلة الشباب بكلّ تأكيدٍ إلى الجمهوريين،

(*) كاتب وسياسي فرنسي (1862-1923) ذو توجّهٍ أيديولوجيّ يمينيّ.

(**) كاتب وسياسي فرنسي (1868-1952) معادٍ للجمهورية وذو توجّهٍ أيديولوجيّ يمينيّ متطرّف.

ويتعاطفُ ستاندال مرحلة النضج مع أشخاصٍ أمثال كاتون(*) غير قابلين للفساد ويرفضون، على الرغم من توسُّلِ الملك لوي فيليب، أنْ يغتنوا ويُعِدّونَ العدّة في الخفاء لثورةٍ جديدة، ومع ذلك لا يجب الخلطُ بين هذا الشعور الذي يتميّزُ بالتعاطف والانتسابِ إلى حزبٍ سياسيّ، فالقضيةُ تمّتْ مناقشتها بعمقٍ في رواية **لوسيا لووين** ويظهرُ موقف ستاندال الفترة الأخيرة من حياته، أي ستاندال الأهمّ، واضحاً لا لبسَ فيه.

يجبُ البحثُ في صفوف الجمهوريين المتقشّفين عمّا تبقّى من نُبلٍ في الساحة السياسية. وحدهم هؤلاء الجمهوريون حافظوا على أملِ تحطيم كافّةِ أشكال الغرور، فلقد حافظوا بالتالي على أوهام القرن الثامنَ عشر حول سُموِّ الطبيعة البشرية. إنّهم لم يفهموا شيئاً من الثورة ومن «الغرور الكئيب»، ولم يروا أنّ أجملَ ثمارِ الفكرِ الآيديولوجيّ ستفسدها دودةُ اللاعقلانية. وليس لدى هؤلاء الرجال العصاميين عذر العيشِ **قبل** الثورة على غرار الفلاسفةِ، وبالتالي فهم أقلُّ ذكاءً بكثيرٍ من مونتيسكيو وأقلُّ ظرافةً أيضاً. ولو كانوا طليقيّ اليدين لأوجدوا نظاماً شبيهاً تماماً بالنظام الذي جعلته البوريتانية الجمهورية والبروتستانتية ينتصر في ولاية نيويورك، ولاحتُرِمَتْ حقوقُ الأفراد ولَعَمَّ الرخاء، لكنْ مع زوالِ آخر مظاهرِ الترفِ الأرستقراطيّ، ولَتَجسَّدَ الغرورُ بصورةٍ أكثر وضاعة مما كان عليه في عهد الملكية الدستورية.

ويتوصّلُ ستاندال إلى نتيجةٍ مفادها أنّ مَدْحَ المرءِ لواحدٍ مثل

(*) إشارة إلى السيناتور الروماني **كاتون** (Marcus Porcius Cato) (234 ق. م. ـ 149 ق. م.) الذي كان يُدعى **كاتون الرقيب** (Cato the Censor) (من الرقابة) والمعروف بصرامته الأخلاقية وبمحاربته للفساد.

تاليران(*) (Talleyrand)، أو حتى أحد وزراء لوي - فيليب، أسهلُ من التودُّدِ إلى «صانع جزماته».

إنّ ستاندال مُلحِدٌ في السياسة، وهذا شيءٌ يصعبُ تصديقُه في أيامه وحتى في أيامنا. وليس هذا الإلحادُ، على الرغم من سهولة التعبير، شكّاً سطحياً بل قناعةً عميقة. ولا يُديرُ ستاندال بظهره للمشاكل فوجهةُ نظرِه هي ثمرةُ حياةٍ كاملةٍ من التأمُّل. غير أنّ وجهةَ النظرِ هذه تفوتُ دائماً الأذهانَ المتحزّبةَ وغيرَها، وهي كثيرة، المتأثِّرَة بالذهنية الحزبيّة من دون أنْ تُدركَ ذلك، فتراهم يشيدون بفكر الروائيّ بعباراتٍ غامضةٍ تُنكرُ خفيةً تماسكه، فيقولون إنّ هذا الفكرَ «عفويٌّ» و«مُحَيِّرٌ» كلّه «نزواتٌ» و«مفارقات»، حتى يكادوا أنْ يجدوا عنده «إرثاً مزدوجاً أرستقراطياً وشعبياً» يُمَزّقُ هذا الكاتبَ المسكينَ! فلندَعْ لميريميه(**) (Mérimée) صورةَ ستاندال الذي تتحكّمُ فيه روحُ المناقضة، وعندها سنفهمُ رّبما أنّ ستاندال يتّهمنا نحنُ وعصرَنا بالتناقض.

لا بدّ لفهم فكر الروائيّ بصورةٍ أفضل، من القيام، كما هي الحال دائماً، بمقارنته بعملٍ لاحقٍ يُبرِّزُ بشكلٍ تامٍّ آفاقَه ويجعلُ ما فيه من مواقف جريئةٍ تبدو عاديةً، لأنّ هذا العملَ اللاحقَ يكشفُ بكلّ بساطةٍ عن مرحلةٍ متقدّمةٍ من الرغبة الميتافيزيقية. في حالة ستاندال علينا التوجّه إلى فلوبير لنطلب إليه أداءَ دور الكاشف. إنْ كانت رغبةُ

(*) سياسي ورجل دين فرنسي (1754-1838) كان ممن ساعد على وضع ممتلكات الكنيسة في يدي الدولة ودعا إلى خضوع الكنيسة للدستور المدنيّ. عارض عودة الملكية ثمّ أيّدَ الملك لوي فيليب عند تولّيه العرش عام 1830. ويقال إنّه كثيراً ما كان يغيّر حزبه السياسيّ لكنْ دون تغيير رأيه.

(**) بروسبير ميريميه (Prosper Mérimée) (1803-1870): روائي وقصصي فرنسيّ كان مقرّباً من ستاندال.

إيما بوفاري ما تزال تنتمي إلى عالم الوساطة الخارجية، فإنّ عالَم فلوبير بشكلٍ عامٍّ، وبخاصّةٍ عالَم المدينة في رواية **التربية العاطفية**(*) (*L'Education sentimentale*) يتعلّقُ بوساطةٍ داخليةٍ تذهبُ أبعدَ بكثير مما تذهبُ إليه الوساطةُ الداخلية عند ستاندال، فالوساطةُ الداخليةُ عند فلوبير تُضخِّمُ سماتِ الوساطة الستاندالية وتُعطي عنها صورةً ساخرةً يسهلُ فهمها أكثر من الصورة الأصلية.

إنّ الطبقاتِ الاجتماعيةَ في رواية **التربية العاطفية** هي نفسها الموجودة في **الأحمر والأسود**، إذ يتواجه الريفُ والمدينةُ من جديد. غير أنّ مركز الثِّقَلِ انتقلَ إلى باريس، عاصمةِ الرغبةِ التي تستقطبُ القوى الحيّةَ للأمّةِ أكثرَ فأكثر. أمّا العلاقاتُ بين البشر فبقيت على ما كانت عليه، وهي تُتيحُ قياسَ تطوُّرِ الوساطةِ الداخلية. وهنا يحلُّ السيّدُ دامبروز (Dambreuse)، وهو «ليبراليّ» يُعتَبَرُ طبعُه كصاحبِ مصرفٍ كبيرٍ وجَشِعٍ نتاجَ عام 1830 وعام 1794 على حدٍّ سواء، يحلُّ محلَّ السيّد دو لا مول، كما حلّتْ السيّدة دامبروز محلَّ ماتيلد. ولقد جاء بعد جوليان سوريل حشدٌ من الشبّانِ أرادوا مثله «غَزْوَ» العاصمة، وإنْ كانوا أقلَّ موهبةً منه إلاّ أنّهم أشدُّ نَهَماً. وإنْ كان المكانُ يتّسعُ للجميع في ذلك العالم إلاّ أنّهم جميعاً يرغبون بالموقع الذي يُعتَبَرُ «قِبلةً للأنظار» أكثر من غيره، ولا يمكنُ للصفِّ الأوّلِ أنْ يتّسعَ للجميع لأنّه ليس كذلك إلاّ بفضلِ الاهتمام المحدودِ للجمهور بطبيعة الحال. ويزدادُ عددُ المرشّحين باستمرار من دون أنْ يزدادَ عددُ المختارين بالتوازي معه. ولا يحصلُ الطموحُ الفلوبيريّ أبداً على الغرض الذي يرغبُ فيه وهو لا يعرفُ البؤسَ الحقيقيّ ولا حتى اليأسَ الحقيقيّ الذي يجلبُه امتلاكُ الغرضِ المرغوبِ وخيبةُ الأملِ.

(*) تعود هذه الرواية إلى عام 1869.

إنّه منذورٌ للمرارةِ وللحقدِ وللمنافسات الوضيعة. وهكذا تتحقَّقُ الروايةُ الفلوبيرية من تنبّؤاتِ ستاندال السوداويةِ حول مستقبلِ البورجوازية.

يتواجهُ الشبابُ الطموحُ والأناسُ الموجودون بشراسةٍ متزايدةٍ على الرغم من غياب **المَلَكيين المتطرّفين**، ومضمونُ المواجهات الفكريُ أسخفُ مما هو عليه عند ستاندال وأكثرُ تقلُّباً. وإنْ كان هناك منتصرٌ في هذا **الميدان السياسيّ** (Cursus honorum) البورجوازيّ الذي تُصَوِّرُهُ لنا روايةُ **التربية العاطفية** فهو مارتينون (Martinon) أكثرُ شخصيات الرواية تفاهةً وحبّاً للدسائس، وهو يُقابلُ تامبو (Tambeau) القصير في رواية **الأحمر والأسود** وإنْ كان أكثر بلادةً منه. كما أنّ البلاطَ الديمقراطيّ الذي تلا البلاطَ المَلَكيّ أوسعُ ومُغْفَلٌ أكثر وأشدُّ ظلماً. وتبقى شخصياتُ فلوبير غيرَ أهلٍ للحرّيةِ الحقّة وتنجذبُ باستمرارٍ إلى ما يجذبُ أقرانها، فهي لا تستطيعُ إطلاقاً أنْ ترغبَ أيّ شيءٍ آخر عدا ما يرغبُ فيه **الآخرون**، وبالتالي تضمنُ أولويةُ التنافسِ أمامَ الرغبةِ، بشكلٍ آليٍّ، مُضاعفةَ عذابات الغرور.

إنّ فلوبير ملحدٌ سياسيٌّ هو الآخر وموقفه، مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف العصر والمزاج، قريبٌ بشكلٍ غريبٍ من موقفِ ستاندال. ويمكننا ملاحظة هذه القرابة الروحية بشكلٍ أفضل إذا ما قرأنا توكفيل، إذ يتمتّعُ عالِمُ الاجتماعِ هذا، هو الآخر، بمناعةٍ ضدّ سمّ التحزُّب، ويقتربُ، في أفضل الصفحات التي كتبها، من التعبير بصورةٍ منهجيةٍ عن حقيقةٍ تاريخيةٍ وسياسيةٍ بقيتْ مُضْمَرةً غالباً في الأعمال الكبيرة لهذين الروائيّين.

لا تُوَلِّدُ المساواةُ المتنامية ـ أو الاقترابُ من الوسيط كما سبقَ أنْ قلنا ـ الانسجامَ، بل منافسةً حادّةً أكثر فأكثر. وتُعتَبَرُ هذه

المنافسةُ، وهي مصدرُ مكاسب ماديّةٍ كبيرةٍ، مصدر عذاباتٍ روحيةٍ أكبر، لأنّه لا يمكنُ لأيّ شيءٍ ماديّ أنْ يوقفها، فالمساواةُ التي تُخفّفُ من البؤس هي جيّدةٌ بحدّ ذاتها لكنّها لا تُرضي أولئك الذين يطلبونها بشراهةٍ كبيرةٍ لأنّها تُهيّجُ رغبتهم لا أكثر.

يكشفُ توكفيل، في تشديده على الحلقة المفرغة التي تُبقي الشغف بالمساواة حبيساً فيها، عن وجهٍ جوهريٍّ من وجوه مثلّث الرغبة، فنحنُ نعلمُ أنّ الداء الأنطولوجيّ يجرُّ ضحاياهُ نحو «حلولٍ» تُفاقمُ خطورته. فالشغفُ بالمساواة جنونٌ لا يفوقه إلاّ شغفُ اللامساواةِ المعاكس والمتناظر، على اعتبار أنّ هذه الأخيرة أكثر تجريداً من الأولى وتتوقّفُ بصورةٍ أكثر مباشرة على هذه التعاسة التي تُثيرُها الحرّيةُ عند جميع العاجزين عن أخذها على عاتقهم برجولةٍ. وتعكسُ الأيديولوجياتُ المتنافسةُ معاً هذه التعاسة وهذا العجز، وبالتالي فهي تتعلّقُ بالوساطة الداخلية وتدينُ بقدرتها على الإغواء للدعم الخفيّ الذي تتبادلُه الأضدادُ. وبما أنها ثمارُ الانقسام الأنطولوجيّ وتعكسُ ثنائيتُها عقليةً رياضيةً لا إنسانيةً فهي تُغذّي بالمقابل المنافسةَ الشرسة.

يصفُ ستاندال وفلوبير وتوكفيل بـ «الجمهوريّ» أو «الديمقراطيّ» تطوّراً نحن نسمّيه اليوم **بالشموليّ** (Totalitaire)، فكلّما اقترب الوسيطُ وتقلّصتِ الفوارقُ الملموسةُ بين البشر تُجنّدُ المعارضةُ قسماً متزايداً من الوجود الفرديّ والجماعيّ، فتنتظمُ كافّةُ قوى الكائن شيئاً فشيئاً في بنىً ثنائيةٍ قابلةٍ دوماً للتعارض في ما بينها، وبالتالي تدخلُ كلُّ القوى البشرية في صراعٍ مريرٍ بقدر ما هو عقيم، إذ لا يدخلُ فيه أيُّ اختلافٍ ملموسٍ وأيّةُ قيمةٍ إيجابية. وهذا بالتحديد ما يجبُ تسميته بالشمولية، إذ لا يمكن تمييزُ النواحي السياسية والاجتماعية لهذه الظاهرة المخيفة من نواحيها الشخصيةِ والخاصّة،

فهناك شمولية حين نتوصّلُ، من رغبةٍ لأخرى، إلى تجنيدٍ عامٍ ودائمٍ للوجودِ لخدمة العَدَمِ.

غالباً ما يحملُ بلزاك على محمل الجدّ التعارضات التي يكتشفها حوله، على العكس من ستاندال وفلوبير اللذين يُظهران لنا دوماً عدم جدواها، فتتجسَّدُ البنيةُ المزدوجةُ عند هذين الروائيَّين في «الحبّ العقلانيّ» والصراعات السياسية والمنافسات الوضيعة بين رجال الأعمال أو وجهاء الريف البارزين. وينكشفُ في كلّ مرّةٍ، وانطلاقاً من هذه المجالات الخاصّة، مَيلُ المجتمع الرومنسيّ والحديثِ إلى **الانشقاق** (Schismatique). غيرَ أنّ ستاندالَ وفلوبير لم يتوقّعا، ولم يكونا قادرَين على ذلك، إلى أين سيقودُ هذا المَيلُ البشريةَ، إذ ينتهي الأمرُ بالوساطةِ المزدوجة، التي تجتاحُ مجالاتٍ أوسعَ فأوسع من الوجود الجماعيّ متغلغلةً في أعمق أعماق الروح الفردية، إلى أنْ تفيضَ على الإطارِ القوميّ لتستولي على بلادٍ وأعراقٍ وقارّاتٍ في عالم يمحو فيه التطوُّرُ التقنيّ الاختلافات بين البشر واحداً تلو الآخر. لقدْ قلّلَ ستاندال وفلوبير من قيمةِ احتمالاتِ توسُّعِ مثلّثِ الرغبةِ، ربّما لأنّهما جاءا إلى الحياة في وقتٍ مبكرٍ جداً، وربّما لأنّهما لم يريا بوضوحٍ طبيعته الميتافيزيقية. ومهما كان الأمر، فهما لم يتوقّعا نزاعاتِ القرنِ العشرين الكارثيةَ والتي لا معنى لها. وإنما لاحظا غرابةَ الحقبةِ التي بدأتْ ولم يخطر ببالهما ما تُخَبِّئه من فواجع.

الفصل السادس

مسائلُ تِقنية عند ستاندال وسرفانتس وفلوبير

تلتهمُ الوساطةُ المزدوجةُ وتهضمُ، شيئاً فشيئاً، الأفكار والمعتقداتِ والقيمَ، لكنّها تحترمُ الجثمانَ: إذ تتركُ له مظهرَ الحياة. يقودُ هذا التفسُّخُ الخفيُّ للقيم إلى تفسُّخ اللغةِ التي من المفترضِ أنْ تعكسَهُ. وما رواياتُ ستاندال وفلوبير وبروست ودستويفسكي إلاّ مراحل على الطريق نفسها، فهي تصفُ لنا الحالاتِ المتتاليةَ لفوضى ما فتئتْ تنتشرُ وتزدادُ خطورةً. وبما أنّ الروائيينَ لا يملكون سوى لغةٍ سبقَ أنْ أفسدتها الرغبةُ الميتافيزيقيةُ وصارتْ تحديداً غير مؤهّلةٍ لخدمة الحقيقة، فإنّ الكشفَ عن هذه الفوضى يطرحُ مشاكلَ معقّدَة.

يظهرُ فسادُ اللغةِ في بداياته في أعمال ستاندال. وتتميّزُ هذه المرحلةُ الأولى بقلب المعنى بلا قيدٍ أو شرط، فلقد رأينا، على سبيل المثال، أنّ المعنى الروحيّ والمعنى الاجتماعيّ لكلمة نبيل، وبعد أنْ توافقا في ماضٍ بعيدٍ، صارا متناقضَين. ولا يعترفُ المغرورُ إطلاقاً بهذا التناقض، إذ يتكلّمْ كما لو كان التناغمُ تامّاً بين الأشياء وأسمائها، وكما لو كانتِ المراتبُ التقليديةُ التي تعكسُها اللغةُ حقيقيةً دوماً، فهو لا يلاحظُ أبداً إذن أنّ هناك نُبلاً حقيقياً عند الدّهماء أكثر مما نجده عند الأرستقراطيين، وأنّ هناك في فلسفة التنوير سموّاً

روحياً أكثر مما نجده في النزعة الملكية المتطرّفة المقيتة. إنّ بقاء المغرورِ الستاندالي وفياً لتصنيفاتٍ أكلَ الدهرُ عليها وشربَ ووفياً للغةٍ متحجّرةٍ يجعلهُ غيرَ قادرٍ على معرفةِ الفوارقِ الحقيقيةِ بين البشر، و يجعلهُ بالتالي يُضاعفُ منَ الفوارقِ المجرّدة.

يعبرُ مخلوقُ الشّغف، دون أنْ يراها، هذه الجدرانَ من الوهم التي نصبها أمامه غرورُ العالَم، فهو لا يُبالي بحرفية الأشياء، بل يتّجهُ مباشرةً صوب روحها، ويسيرُ نحو الغرضِ الذي يرغبُ فيه دون أنْ يعبأ **بالآخرين**. إنّه الواقعيُ الوحيدُ في عالم من الكذب، ولهذا يبدو دائماً مجنوناً إلى حدٍ ما، فهو يختار السيِّدة دو رينال ويتخلّى عن ماتيلد، ويختارُ السجنَ ويتخلّى عن باريس وعن بارما وفيريير. وإنْ كانَ اسمُه السيّد دو لا مول فهو يُفضّلُ جوليان على ابنه هو بالذات، أي على نوربير وريثِ اسمِه وشعار نبالته (Armes). إنّ مخلوقَ الشّغف يُحيّرُ ويُضلّلُ المغرورَ لأنّه يمضي مباشرةً نحو الحقيقة، فهو النفيُ العفويُ لهذا النفي الذي يُمثّلُهُ الغرورُ الستانداليّ.

ينبثقُ التأكيدُ الروائيُ دوماً من هذا النفي المزدوج. إنهم يُكرّرون في كلِّ مكانٍ كلماتٍ كالنبل والغيريةِ والعفوية والأصالة. ثمّ يظهرُ مخلوقُ الشّغفِ فندركُ فوراً أنّه كان علينا أنْ نفهمَ من تلك الكلمات العبودية والنسخ ومحاكاة **الآخرين**، إذ تُظهرُ لنا ضحكةُ جوليان المكتومةُ مدى تَكَلُّفِ تحوُّلِ السيّد دو رينال إلى الليبرالية. وعلى العكس من ذلك يُظهرُ التهكّمُ البليدُ لبورجوازيّي فيريير التفوّقَ المنفرد للسيّدة دو رينال، فمخلوقُ الشّغفِ يُشكّلُ الاستثناء، أمّا مخلوقُ الغرور فهو **القاعدة**. وبالتالي يرتكزُ الكشفُ عن الرغبةِ الميتافيزيقية عند ستاندال على هذا التضادِّ الدائم بين القاعدةِ والاستثناء.

ليس هذا الإجراء بجديد، فهو مشتركٌ بين سرفانتس وستاندال، إذ نجدُ في رواية **دون كيشوت** هذا التضادَّ بين القاعدةِ والاستثناء،

لكنّ الأدوارَ تختلفُ. فدون كيشوت هو الاستثناء، أمّا المتفرّجون المذهولون فهم القاعدة. وينعكس بالتالي الإجراءُ الأساسيُّ من روائيٍّ لآخر، فالاستثناء عند سرفانتس يرغبُ ميتافيزيقياً، أمّا الجمهورُ فيرغبُ عفوياً، أمّا عند ستاندال فالاستثناءُ هو الذي يرغبُ عفوياً والجمهورُ يرغبُ ميتافيزيقياً. ويُقَدِّمُ لنا سرفانتس بطلاً مقلوباً في عالمِ غيرِ مقلوبٍ، بينما يُقَدّمُ لنا ستاندال بطلاً غيرَ مقلوبٍ في عالمٍ مقلوبٍ.

والحقُّ أنّه لا يجبُ إعطاء هذه الإجراءات قيمةً مطلقةً، فالتناقضُ بين القاعدةِ والاستثناء لا يحفرُ هوّةً تفصلُ بين شخصيات رواية **دون كيشوت**. لنقُلْ فقط إنّ مثلّثَ الرغبةِ يبدو دائماً، عند سرفانتس، على خلفيةٍ أنطولوجيةٍ سليمةٍ، غيرَ أنّ هذه الخلفيةَ ليست واضحةً تماماً، كما أنّ تشكيلَها قد يتغيّر، فدون كيشوت هو بشكلٍ عامٍّ الاستثناءُ الذي يبرزُ أمامَ خلفيةٍ من التفكيرِ السليم، لكنْ قد يصبحُ هذا البطلُ نفسُه متفرّجاً في الفواصل التي تتميّزُ بصفاءِ الذهنِ بين نوبتين من الجنونِ الفروسيّ، عندها يُصبحُ جزءاً من المنظرِ العقلانيّ الذي لا يُمكن لسرفانتس الاستغناء عنه، ومع ذلك فهو لا يهتمُّ كثيراً بتشكيله، فما يهمّه حصراً هو كشفُ الرغبةِ الميتافيزيقية.

حين يكونُ سانشو برفقةِ دون كيشوت يقومُ وحدُه بتشكيلِ هذا المنظرِ العقلانيّ الضروريّ ـ وهذا بالتحديدِ ما يدفعُ الرومنسيين إلى احتقاره ـ، لكنْ ما إنْ يشغل المستوى الأماميّ للمشهد حتى يصبح التابعُ الاستثناءَ الذي يبرزُ، مرّةً أخرى، أمامَ خلفيةٍ من التفكير السليم الجماعيّ. عندها تنكشفُ رغبةُ سانشو الميتافيزيقية. ويشبهُ الروائيُّ إلى حدٍّ ما مديرَ فرقةٍ مسرحيةٍ مُجِدّاً يُحَوِّلُ ممثّليه إلى مجرّد ممثّلين صامتين في المشاهد التي تظهرُ فيها الأدوارُ الهامّة. لكنّه يريدُ بشكلٍ خاصٍّ أنْ يُظهِرَ لنا أنّ الرغبةَ الميتافيزيقيةَ دقيقةٌ جداً ومُرهَفَةٌ: فلا

أحدَ بمنأى عنها ولا أحدَ أيضاً مصابٌ بها بصورةٍ نهائية.

نقعُ من جديدٍ عند ستاندال، وبدءاً من رواية **الأحمر والأسود**، على هذه النسبيةِ في التضادّات الروائية. ومع أنّ التمييزَ بين الغرورِ والشغَفِ جذريٌّ مبدئياً إلاّ أنّه لا يسمحُ بتقسيم الناسِ إلى فئاتٍ محدَّدَةٍ ونهائية، فالشخصيةُ الواحدةُ قد تُجسّدُ علىَ التوالي، كما عند سرفانتس، المَرَضَ والصحّةَ الأنطولوجية بحسب الغرورِ الذي تواجهه، أكانَ أقلَّ من غرورها أم أسوأ. وهكذا تُجَسّدُ ماتيلد دو لا مول الشغَف حين تتواجدُ في صالون أمّها، لكنْ ما إنْ تجد نفسها أمام جوليان حتى تُغيِّر دورَها: فتعودُ لتصبحَ القاعدةَ وهو الاستثناء. أمّا جوليان نفسه فهو الآخر ليس استثناءً **في ذاتِه** (En soi)، إذ هو الذي يُجَسّدُ في علاقته مع السيّدة دو رينال ـ باستثناء مشاهد الرواية الأخيرة بالطبع ـ القاعدةَ وهي الاستثناء.

إنّ الغرورَ والشغَفَ طرَفانِ مثاليانِ في سُلَّمٍ وُضِعَتْ عليه الشخصياتُ الستاندالية، فكلّما غرقَ المرءُ في الغرورِ يقتربُ الوسيطُ من الشخصِ الراغب، فحينَ تحلمُ ماتيلد دو لا مول بِسَلَفِها بونيفاس (Boniface)، وحين يحلمُ جوليان بنابليون، فإنّهما يكونان أبعد عن وسيطهما من بُعْدِ الناس الذين حولهما عن وسيطهم، وبالتالي يكون هؤلاءُ الناس أكثر عبوديةً منهما، فأقلُّ اختلافٍ في «المستوى» بين شخصيتين يسمحُ بظهورِ تضادٍّ ذي مغزى. ومعظمُ المشاهدِ الستاندالية مبنيٌّ على مثل هذا التضادّ، يقومُ الروائيُّ في كلّ مرّةٍ، وليُغْني مؤثّراته بشكلٍ أفضل، بالتأكيد على التعارضات ويحملُ عليها، لكنّ ذلك لا يعني أنّها تحملُ قيمةً مطلقةً، وسرعان ما تحلُّ محلّها تعارضاتٌ جديدةٌ تُبرزُ ملامحَ جديدةً للوساطة الستاندالية.

يميّزُ النقدُ الرومنسيُّ تضادّاً ولا يعود يرى سواه، وهو يستوجبُ تعارضاً آلياً ينذرُ البطلَ لإعجابٍ أو لكراهيةٍ لا تحفُّظ فيهما، فيُحوْلُ

هذا النقدُ دون كيشوت وجوليان سوريل إلى استثنائين مطلقَين، وإلى فارسي «المثل الأعلى» وشهيدَيْ هؤلاء **الآخرين** الذين يجبُ ألاّ ننسى أبداً أنّهم جميعاً لا يُطاقون.

يتجاهلُ النقدُ الرومنسيُّ جدليةَ القاعدةِ والاستثناء الروائية، وهذا يجعلها تُدمّرُ جوهرَ العبقريةِ الروائيةِ بالذات فتُعيدُ إدراجَ التقسيم المانويّ، في الرواية، بين **الأنا والآخرين**، وهو تقسيمٌ لا تتغلّبُ العبقريةُ عليه إلاّ بصعوبةٍ بالغةٍ.

ليس هناك ما يثيرُ دهشتنا في هذا المنظور الخاطئ، فالتعارضُ المطلقُ الذي يُريدُ النقدُ العثورَ عليه بأيّ ثمنٍ في العمل الروائيّ المُبدِع هو رومنسيٌّ على نحوٍ نموذجيّ، والنزعةُ المانويةُ حاضرةٌ دائماً حيث تنتصرُ الوساطةُ الداخليةُ، إذ يُجسّدُ الاستثناءُ الرومنسيُّ **الخيرَ** بينما تُجسّدُ القاعدةُ **الشرَّ**، وبالتالي لا يعودُ التعارضُ وظيفياً بل جوهرياً، ويُمكنُ أنْ يتغيّرَ محتواهُ من رومنسيٍّ لآخر دون أنْ يمسَّ ذلك على الإطلاق دلالته الأساسية. ولا يعودُ تماماً إلى الأسبابِ ذاتها سموُّ شاترتون(*) (Chatterton) على الإنجليز، وسانك مارس(**) (Cinq-Mars) على ريشوليو (Richelieu)، ومورسو(***) (Meursault) على قُضاته،

(*) طوماس شاترتون (1752-1770): شاعر إنجليزي اتّهمه بعضُ معاصريه من ذوي النفوذ بانتحال وتزوير قصائد تعود إلى القرون الوسطى، ويبدو أنّ هذا الأمر قد تمّ التثبّتُ منه اليوم لكن مع ذلك لا أحد ينكرُ موهبته الشعرية على الرغم من صغر سنّه. ولقد آثر شاترتون الانتحار بالسمّ على أنْ يموتَ جوعاً مما جعله في نظر الرومنسيين رمزاً للعبقريّ الذي ينكره الجميع. ولقد أوحى مصيرُ هذا الشاعر المفجع للشاعر والروائيّ الفرنسيّ ألفرد دو فيني (Alfred de Vigny) (1797 ـ 1863) مسرحيةً حملت اسمه.

(**) هو المركيز هنري دو سانك مارس الذي أُعدمَ يوم الثاني عشر من أيلول/ سبتمبر عام 1642 (ولم يتجاوز عمره 22 عاماً) لتآمره في محاولة اغتيال الكاردينال ريشوليو.

(***) بطل رواية **الغريب** لألبير كامو.

وروكانتان[*] (Roquentin) على بورجوازيّ مدينة بوفيل (Bouville).

يشعرُ الكاتبُ بحاجةٍ ماسّةٍ للتبريرِ لدرجةِ أنّه يبحثُ دوماً عن الاستثناء، إذ يحتاجُ إلى التطابق تماماً مع هذا الأخيرِ **في وجه** كلّ الآخرين، مثل دون كيشوت نفسه الذي يتخيّلُ أنّ النساء اللاتي يصادفهنّ جميعهنّ مضطهداتٌ، ويقابلُ بعنفِ الإخوةَ أو العشّاقَ أو الأزواجَ أوالخَدَمَ الذين يرافقونهنّ. ولا يتصرّفُ النقّادُ بشكلٍ مختلفٍ، إذ يُمارسُ المفسّرون الرومنسيون مثلَ هذه «الوصاية» على دون كيشوت نفسِه منذ القرن التاسع عشر. إنّه واحدٌ من تقلّبات هذا العالم. وإذْ يرى النقّادُ في دون كيشوت استثناءً رائعاً تراهم يعتنقون قضيتَه بشكلٍ أعمى، ويقفون إلى جانبه ضدّ بقية شخصيات الرواية، وحتى ضدّ الكاتب نفسِه إذا استدعى الأمر، دون أنْ يتساءلوا إطلاقاً عن دلالة الاستثناء عند سرفانتس. وهم بهذه الطريقة يُسيئون بشكلٍ كبيرٍ إلى العمل الأدبيّ الذي يدّعون أنهم أبطاله.

تنتهي كافّةُ محاولاتِ الإنقاذ غيرِ الملائمة هذه إلى الإضرار بما تدّعي إنقاذه، فلا عجبَ أنْ يكونَ للكرم الرومنسيّ نتائج كارثية هي الأخرى. إنّ دون كيشوت لا يبالي، في حقيقة الأمر، بالجميلات اللائي يهاجم عائلاتهنّ بشراسةٍ، كما لا يبالي فرسانُ الأدبِ الجوّالون بالعملِ الروائيّ الذي يُبَجّلونه إلى أقصى حدّ، لأنّ «الضحيةَ» التي يُنقذونها ليست إلاّ عذراً لتأكيد الذات بفخرٍ في مواجهة العالم كلّه. ولسنا نحن من يقول ذلك، بل هم الرومنسيون أنفسُهم، الذين يتباهون ببطلِ سرفانتس، وهذا عن حقٍّ يفوقُ توقّعهم، فليس هناك بالتأكيد من دونكيشوتيةٍ تفوقُ التأويلَ الرومنسيَّ لدون كيشوت. لا بل يجبُ حتى منح جائزةٍ للمقلّدين الحديثين

(*) بطل رواية **الغثيان** لسارتر.

للفرسان الجوّالين، والإقرار بتفوّقهم على نموذجهم.

والحقّ أنّ دون كيشوت كان يُقاتِلُ خطأً، لكنّه كان يُقاتِلُ من أجل نساءٍ من لحم ودم: أمّا النقّادُ الرومنسيون فيقاتلون أعداء خياليين من أجل شخصيةٍ خيالية، وبالتالي فهم يُضاعفون من مُغالاة دون كيشوت. ومن حسن الحظّ أنّ سرفانتس قد توقّع هذه القمّة «من المثالية» ولم يتوانَ عن دفع بطله إلى ارتقائها. ولا يجبُ مقارنةُ المدافعين النبلاء عن قضيّةٍ أدبيةٍ لا وجود لها بدون كيشوت الذي يستلُّ سيفه ليُقاتِلَ خَبْطَ عشواء على دروب قشتالة، وإنما بدون كيشوت مُحطّم دُمى المعلّم بيار، أي بدون كيشوت الذي يُثيرُ البلبلة خلال عرضٍ فنّيّ لا يعرفُ كيف يشاهده بالإبقاء على مسافةٍ جماليةٍ كافيةٍ. وبالتالي فإنّ عبقريةَ سرفانتس، إذْ تُضاعفُ قيمةَ مُعادِلِ الوهم (Coefficient d'illusion)، تمنحنا في الوقت المُحدَّد المَجازَ الذي كنّا نحتاجه.

إنّ التفسير الروائيّ الخاطئ في حالة ستاندال أقلُّ إثارةً، لكنّه لا يقلُّ خطورة، كما يصعبُ تفاديه، لدرجة أنّ الاستثناء عند ستاندال، كما عند الرومنسيين، أروغ من القاعدة. لكنّ هذا الاستثناء رائعٌ بشكلٍ مختلفٍ، أقلّه في الأعمال الروائية العظيمة، إذ لا يوجدُ في هذه الأعمال تطابقٌ بين البطلِ الشَّغف والمُبْدِع والقارئ، فلا يُمكنُ لستاندال أنْ يكونَ فابريس لأنّه يفهمُ فابريس أكثرَ من فابريس نفسِه. وإنْ كان القارئ يفهمُ ستاندال فلا يمكن أنْ يتطابق هو الآخر مع فابريس.

إنْ كان القارئ يفهمُ فينيي (Vigny) فسيتطابقُ مع شخصية شاترتون، وإنْ كان يفهمُ سارتر فسيتطابق مع شخصية روكانتان. إنّ في هذا الأمر اختلافاً أساسياً بين الاستثناء الرومنسيّ والاستثناءِ الستانداليّ.

يعزلُ النقدُ الرومنسيّ في الرواية الستاندالية المشاهدَ التي تُمالقُ الحساسيةَ المعاصرةَ. فبعدَ أنْ جعلَ هذا النقدُ من جوليان وَغْداً في القرنِ التاسع عشر، جعلَ منه في أيامنا بطلاً وقدّيساً. ولو جمعنا جملةَ التضادّات الموحية لاستنتجنا فقرَ التأويلات المبالغ فيها التي ما يزالُ يُقدّمُها هذا النقدُ الرومنسيّ، ولوجدنا ما يُصاحبُها من نغماتٍ ساخرةٍ غالباً ما نستبدلها بِدَوِيّ اللعنات الأنانية الرتيب، إذ يُدَمّرُ تجميدُ التعارضاتِ وإعطاؤها معنىً وحيداً، المسعى الأسمى للروائيّ، أي هذه المساواة الرائعة في التعامل بين **الأنا والآخر**، التي لا تضرُّ بها الجدليةُ المرهفة للقاعدة وللاستثناء عند كاتبٍ مثل سرفانتس أو ستاندال، بل على العكس تَضْمنها.

قد يقولُ البعضُ إنّ الأمر هنا يتعلّقُ باختلافاتٍ أخلاقيةٍ وميتافيزيقية. لا شكّ في ذلك، لكنّ الجماليةَ في الرواية العبقرية لم تَعُدْ مملكةً منفصلة بل هي تنضمُّ إلى الأخلاقِ وإلى الميتافيزيقا، فالروائيُّ يُضاعفُ التضادّات، وهو كالنحّات يصلُ إلى النموذجِ المُجَسّم بمضاعفةِ المساحات في سطوح مختلفة. أمّا الرومنسيّ فهو أسيرُ التعارضِ المانويّ بين **الأنا والآخرين** ويعملُ دوماً على سطحٍ واحدٍ، وبالتالي يُقابلُ البطلَ الفارغَ وعديمَ الوجهِ الذي يقولُ «أنا»، قناعُ **الآخرِ** المُقطّبُ الوجهِ. ويُقابلُ الاستبطانَ (Intériorité) الصرفَ الإظهارُ المطلق.

إنّ الرومنسيَّ، كالرسّام الحديث، يُصَوِّرُ بِبُعْدَين، فهو لا يستطيعُ بلوغَ العمقِ الروائيّ لأنّه يعجزُ عن بلوغ **الآخر**، بينما يتجاوزُ الروائيُّ التبريرَ الرومنسيّ. إنّه يتجاوزُ الحاجزَ الذي يفصل بين **الأنا والآخر** خِلسةً إلى حدٍّ ما وعَلناً إلى حدٍّ ما، وهذا العبور المشهود، الذي سنجده في فصلنا الأخير، هو الذي تُسَجّلُهُ الروايةُ نفسُها بصورةِ مصالحةٍ بين البطلِ والعالَم لحظةَ الموت، إذ يتحدّثُ البطلُ

باسم الروائيّ في الخاتمة وحدها لا في غيرها، فيُنكِرُ دوماً ماضيَه وهو يُحْتَضَرْ.

للمصالحة الروائية معنىً مزدوجٌ، جماليّ وأخلاقيّ، إذ يكتسبُ البطلُ - كاتبُ الرواية البُعدَ الثالثَ الروائيّ لأنّه يتجاوزُ الرغبةَ الميتافيزيقيةَ، ولأنّه يرى في هذا الوسيطِ الذي يفتنُهُ **نظيراً له** (Semblable). وتتيحُ المصالحةُ الروائيةُ، بين **الآخر والأنا**، وبين الملاحظةِ والاستبطان، حصولَ توليفٍ هو مستحيلٌ في التمرُّدِ الرومنسيّ، كما تتيحُ للروائيّ **الدوران حول شخصياته** ومنحَهم، بالبُعدِ الثالث، الحرّية الحقيقية والحركة.



يتفتّحُ الاستثناء الستانداليّ دائماً في الأماكن الأقلّ ملاءمة مبدئياً لتطوّره: في الريف لا في باريس، وعند النساء لا عند الرجال، وبين الدّهْماء لا بين النبلاء. فهناك نبلٌ حقيقيٌّ عند الجدّغانيين(*) (Grand-père Gagnon) أكثر منه في كامل وزارة السيّد دو بولينياك(**) (Polignac)، فليست الهرميةُ الاجتماعيةُ إذن خاليةً من الدلالات في العالم الروائيّ، فبدلاً من أنْ تعكسَ مباشرةً الفضائلَ الستاندالية المتمثّلَةَ في الطاقةِ والعفوية فهي تعكسها بصورةٍ غير مباشرة، و تُظهرُ لنا الصورةَ معكوسةً كمرآةٍ شيطانيةٍ.

إنّ آخر بطلات ستاندال، لاميبل ابنة الشيطان، تجمعُ في

(*) المقصود هو جدّ ستاندال وقد عاش عنده الكاتب منذ أن كان عمره سبع سنوات وبقي حتى صار عمره سبعة عشر عاماً.

(**) هو جول دو بولينياك (Jules de Polignac) (1780 - 1847): سياسي فرنسي كان وزيراً للخارجية، ثمّ صار رئيساً للوزراء عام 1829 في عهد الملك شارل العاشر، وبقي في منصبه هذا حتى سقوط الملك في ثورة تموز/ يوليو 1830.

شخصيتها الجذّابة علامات اصطفاءٍ يعتبرها المغرورون لعناتٍ: فهي امرأةٌ ويتيمةٌ وفقيرةٌ وجاهلةٌ وريفيةٌ ومن الدّهماء، لكنّ لديها طاقةً تفوقُ طاقةَ الرجال، وتهذيباً أكثر مما لدى الأرستقراطيين، ورهافةَ ذوقٍ أكثر مما لدى الباريسيين، وعفويةً أكثر مما عند من يزعمون أنّهم رجالُ فكر.

تعكسُ فوضى العالم الروائيّ النظامَ التقليديّ للمجتمع، فهي ليست بَعدُ غياباً لكلّ أشكال النظام وفوضى مطلقة، فعالَمُ ستاندال هرمٌ يقفُ على رأسه. لكنّ هذا التوازن شبهَ المُعجز لا يمكنُ أنْ يدوم، فهو خاصّ بالفترة التي تلتْ مباشرةَ الثورة، فهرمُ المجتمع القديم كان على وشك الانهيارِ والتحطّم إلى أجزاء كثيرةٍ لا شكلَ لها. وسوف لن نقع من جديدٍ على النظام وسطَ الفوضى في الروايات التي جاءت بعد ستاندال، فعند فلوبير لمْ يَعُدْ للأشياء معنىً يتعارضُ مع المعنى الذي عليها حمله، وهي حتى لم يعُدْ لها معنىً أو تكاد. وليست النساءُ أكثرَ أو أقلَّ أصالةً من الرجال، ولا الباريسيون أكثرَ أو أقلّ غروراً من الريفيين، ولا البورجوازيون أكثرَ أو أقلّ طاقةً من الأرستقراطيين.

ولم تختفِ الرغبةُ العفوية في عالم فلوبير ـ وهي لا تختفي أبداً بشكلٍ كاملٍ ـ، لكنّ الاستثناءات قلّ عددُها وقلّت أهميتُها، كما أنها لم تعدْ تتطوّرُ بمثل سلاسةِ البطلِ الستاندالي السامية، وهي دائماً الخاسرة في صراعها مع المجتمع، فالاستثناءُ نبتةٌ هشّةٌ تنمو في الحيِّز الضيّق بين حجارة الطرقات المرصوصة.

ليست نزوةُ الروائيّ أو مزاجُه الحزينُ ما يختزل بهذه الطريقة دورَ الرغبةِ العفوية في العالم الروائيّ: بل هو تطوّرُ المرض الأنطولوجيّ.

رأينا أنّ الرغبةَ العفويةَ بقيت هي القاعدة عند سرفانتس، ثمّ أصبحت الاستثناء عند ستاندال. وتبرزُ الرغبةُ الميتافيزيقية عند سرفانتس على خلفيةٍ من الفكر السليم، أمّا عند ستاندال فالرغبةُ العفويةُ هي التي تبرزُ على خلفيةٍ من الميتافيزيقا، فلقد أصبح مثلّثُ الرغبةِ رغبةً مبتذلةً. لكنْ لا يجبُ استخلاص نتائجَ صارمةٍ جداً من عملية العكس التقنية هذه، كما لا يجب اعتبارُ العملِ الروائيّ تعبيراً عن حقيقةٍ إحصائيةٍ للرغبة، إذ يرتبطُ اختيارُ إجراءٍ ما بعواملٍ شتّى ليس أقلّها الحرصُ، المشروعُ تماماً، على الفعالية. وتقتضي كلُّ تقنيةٍ شيئاً من التضخيم الذي يجبُ عدم الخلطِ بين آثاره وبين الكشف الرومنسيّ بحصر المعنى.

ومع ذلك فاختيارُ تقنياتٍ متعارضةٍ عند سرفانتس وستاندال أمرٌ بالغ الدلالة، فتفاقمُ الرغبة الميتافيزيقية وانتشارُها هما اللذان يُتيحان، لا بل يتطلّبان، عكسَ هذه التقنيات، فالرغبةُ الميتافيزيقيةُ تتبدّى دائماً عامّةً أكثر فأكثر، إذ يتركّزُ الكشفُ الروائيّ عند سرفانتس على الفرد، بينما ينتقلُ عند ستاندال وروائيّي الوساطة الداخلية الآخرين ليُركّزَ على الجماعة.

تؤدّي الرغبةُ العفويةُ منذ فلوبير، وباستثناء بعض الحالات الخاصّةِ تماماً، كرواية **الأبله** لدستويفسكي، دوراً ثانوياً جداً، لدرجة أنه لم يَعُدْ يصلحُ ككاشفٍ روائيّ. فضلاً عن ذلك يحتفظُ الاستثناءُ الفلوبيريّ بدلالةٍ اجتماعيةٍ ما غير مباشرة وسلبيةٍ، فالاستثناءان الوحيدان في رواية **مدام بوفاري** هما الفلاّحةُ في المهرجان الزراعيّ التي تفلتُ من الرغبةِ البورجوازية بواسطة البؤس والطبيبُ الناجحُ الذي يفلتُ منها بواسطة المعرفة. ويُؤدّي هذان الاستثناءان دوراً مشابهاً إلى حدٍّ ما عند ستاندال، فالفلاّحةُ العجوز تضمنُ تضاداً موحياً مع البورجوازيين الذين يتربّعون على المنصّةِ، وبالطريقة نفسها

يُظهِرُ الطبيبُ الناجحُ عدم أهلية شارل (Charles) وهوميه(*) (Homais)، لكنّ حضورَه صامتٌ وقصيرٌ لدرجة أنّه لا يمكنه النهوض بعبء الكشف الأساسيّ، وبالتالي لم يَعُدْ للاستثناء من مكانٍ للبقاء إلاّ في المناطق البعيدة عن مركز العالم الروائيّ.

يبقى التعارضُ بين السيّدة دو رينال وزوجها وبين السيّدة دو رينال وبورجوازيات مدينة فيريير جوهرياً. بينما يبقى التعارضُ بين إيما وشارل، وبين إيما وبورجوازيي مدينة يونفيل، جوهرياً لكنْ في ذهن إيما وحسب، فحين تبقى التعارضاتُ فإنّ قيمتَها الكاشفة تضعفُ. وفي أغلب الأحيان، يختلط كلّ شيء ويصعبُ تمييز أيّ شيء، إذ لا يُضاعفُ تقدُّمُ الرغبة الميتافيزيقية التعارضات الفارغة وحسب، بل هو يُضعِفُ التعارضات الملموسة أو يدفعها إلى أطراف العالم الروائيّ القصوى.

يتمُّ تقدُّمُ الرغبةِ الميتافيزيقية على جبهتين مختلفتين، إذ تزدادُ خطورةُ المرضِ الأنطولوجيّ في المناطق التي سبق أنْ انتقلت إليها العدوى، ثمّ ينتقلُ لينتشرَ في مناطق كانت إلى ذلك الحين في مأمنٍ منه. وما موضوعُ رواية **مدام بوفاري** الحقيقيّ إلاّ هذا الاجتياح لمناطق جديدة غير مكتَشَفَة من قبل. وسنستعيدُ هنا تعريفاً بعيد النظر قدّمه أحد نقّادِ فلوبير، وذلك لتحديد موقع البطلةِ داخل قصّة رغبةٍ ميتافيزيقية: «السيّدة بوفاري هي السيّدة دو رينال بعد ربع قرن».

قد يكون هذا الحكم مُبَسَّطاً، لكنّه يكشف عن وجهٍ جوهريّ من الرغبة الفلوبيرية، إذ تنتمي السيّدة بوفاري إلى المناطق «العليا»

(*) شارل بوفاري هو زوج إيما بوفاري وطبيبٌ فاشلٌ عديم الخبرة، أمّا هوميه (Homais) فالصيدلانيّ المتبجّح والسطحيّ. والاثنان عجزا عن القيام بأيّ شيءٍ ناجعٍ لإسعاف إيما التي انتحرت بالزرنيخ، مما اضطرّهما إلى استقدامِ طبيبٍ مشهور وناجح من مدينة قريبة.

من مثلّث الرغبة، وهي تُعاني من أوّلِ عوارض مرضٍ يبدأ دوماً بالوساطة الخارجية. ومع أنّ روايةَ فلوبير أتتْ زمنياً بعد أعمال ستاندال إلاّ أنّها سبقتها في العرضِ النظريّ للرغبة الميتافيزيقية.

يُفسّرُ تطوُّرُ الرغبةِ الميتافيزيقية العديدَ من الاختلافات بين ستاندال وفلوبير، فكلُّ روائيٍّ يجدُ نفسَه أمام لحظةٍ فريدةٍ في البنية الميتافيزيقية، إذ لا تُطرَحُ القضايا التقنيةُ أبداً مرّتين متتاليتَين وبالطريقة نفسِها.

يرتكزُ إيجازُ ستاندال وسخريتُه القويّة على شبكةٍ من الاستثناءات التي تخترق المادّة الروائيةَ كلّها، فحين يُدركُ القارئُ ماهيّةَ التعارضاتِ يُبرزُ أقلُّ سوءِ فهم بين شخصيتَين مخطَّطَ الشغف ـ الغرور، ويكشفُ عن الرغبةِ الميتافيزيقية، إذ يستندُ كلُّ شيءٍ إلى التضادّ بين القاعدة والاستثناء. كما أنّ العبورَ من الإيجابيّ إلى السلبيّ سريعٌ، كالعبورِ من النورِ الى الظلمةِ بالضغط على الزرِّ الكهربائيّ. فبروقُ الشَّغَفِ تُضيءُ ظلماتِ الغرور عبر الرواية الستاندالية برمّتها.

لم يَعُدِ النورُ الستاندالىّ مُتاحاً لفلوبير، فلقد تباعدَ القطبان الكهربائيان وصارَ من المتعذّرِ على التيّار أنْ يمرّ، فجميعُ التعارضات الفلوبيرية تقريباً تتعلّقُ بنمط رينال ـ فالنو لكنْ من النوع الأكثر خواءً وعناداً، إذ تتمُّ لعبةُ هاتين الشخصيتين المتنافستين عند ستاندال بحضورِ شاهدٍ يقومُ بتأويلها لنا، فليس على ستاندال إلاّ إظهار «الضحكة المكتومة» لجوليان ليُطلعنا على تحوُّلِ السيّد دو رينال إلى الليبرالية. أمّا عند فلوبير، فلم يعُدْ هناك نورٌ ولا رابيةٌ تُطِلُّ على السهل، وبالتالي، يجبُ عبور هذا السهلِ البورجوازيّ الواسع خطوةً خطوة.



يجبُ الكشفُ دون مساعدةٍ خارجيةٍ عن خواء التعارضات. تلك هي المشكلة التي اعترضت فلوبير، وهي تختلطُ بمشكلة **الغباء**، وهو الهاجس الأكبر لهذا الوجود الأدبيّ. ولقد ابتدعَ فلوبير، لحلّ هذه المشكلة، أسلوبَ التعدادِ المزيَّف (Fausses énumérations) والطباقات المزّيفة (Fausses antithèses)، إذ لا توجدُ عمليةٌ حقيقيةٌ ممكنةٌ بين مختلف عناصر العالم الروائيّ، فهذه العناصر لا يُضافُ بعضُها إلى بعض ولا تتعارضُ أيضاً بشكلٍ ملموس، وإنما هي تتواجهُ بصورةٍ متناظرةٍ وتسقط في العدم، فالتجاورُ الجامدُ هو الذي يكشفُ العَبَث، إذ تصطفُّ العناصرُ لكنْ يبقى مجموعُها دائماً مساوياً للصفر. إنها دائماً التعارضاتُ الفارغةُ نفسُها بين الأرستقراطيين والبورجوازيين، والمؤمنين والملحدين والرجعيين والجمهوريين والعشّاقُ والعاشقات، والأهلُ والأولاد، والأغنياءُ والفقراء ... فالعالمُ الروائيُّ قصرٌ مليءٌ بزينةٍ لا معنىً لها ونوافذَ مزيّفةٍ موجودةٍ لغرض «التناظر» لا أكثر.

تُحاكي طباقاتُ فلوبير الغريبةُ بسخريةٍ طباقاتِ هوغو الرائعةَ أو تلك الفئات التي يُقيمُ العالِمُ الوضعيُّ عليها تصنيفاتٍ يعتقدُ أنّها نهائية. ويبتهجُ البورجوازيُّ بهذا الغِنى الوهميّ، إلاّ أنّ هذه المفاهيمَ المتعارضَةَ، وهي نتاجاتُ الوساطة الداخلية، تعني بالنسبة إلى القيم الأصيلة ما تعنيه الحديقةُ المدهشةُ في رواية **بوفار وبيكوشيه** بالنسبةَ إلى الطبيعةِ الحرّة. وإنّ عملَ فلوبير هو «خطابٌ حول قِلّةِ الواقعية» أجرأُ بكثيرٍ من خطاب أندريه بروتون (André Breton)، لأنّ الروائيّ يُهاجمُ العلمَ والأيديولوجيا، أي تحديداً جوهرَ الحقيقةِ البورجوازيةِ التي كانت قويةً وسائدةً آنذاك، «فأفكارُ» شخصيات فلوبير خاليةٌ من المعنى حتى أكثر مما هي حال أفكار شخصيات ستاندال المغرورة، فهي تُذَكِّرُ بالأعضاء عديمة الفائدة التي كثيراً ما نجدها في عالم

الحيوانات مثل بعض الزوائد الرهيبة التي نعجزُ عن تفسير سبب وجودها عند بعض الأجناس لا عند غيرها، كتلك القرون الهائلة عند بعض الحيوانات آكلة العشب، والتي لا تنفعُ إلاّ للمواجهات في ما بينها في معارك لا طائل منها.

يقتات التعارضُ من تفاهةٍ مزدوجةٍ، من فقرٍ روحيٍّ متساوٍ عند الطرفين، إذ يرمزُ هوميه وبورنيزيان(*) (Bournisien) إلى الشطرين المتعارضَين والمتضامنين للبورجوازية الصغيرة الفرنسية، فالشخصيات الثنائية الفلوبيرية لا «تُفكّرُ» إلاّ أثناء تزاوجها المثير للسخرية، كسكّيرين لا يُبقيان على توازنهما إلاّ لأنّهما يسعيان إلى فقدانه. وهكذا يتضامنُ هوميه وبورنيزيان وينتهي بهما الأمرُ إلى أنْ يناما واحدهما بجانب الآخر والكأس في يديهما أمام جثمان إيما بوفاري، فكلّما نضجت عبقريةُ فلوبير الروائية أكثر كلّما صارت التعارضات أجوف: وبالتالي يتأكّدُ تطابقُ الأضدّاد بقوّةٍ متزايدة. ويقودُ التطوُّرُ إلى بوفار وبيكوشيه اللذين يتعارضان ويُتمّمان بعضهما بشكلٍ تامٍّ كتحفتَين على مدفأةٍ بورجوازية.

ففي هذه الرواية الأخيرة يفقدُ الفكرُ الحديثُ ما تبقّى له من كرامةٍ وقوّةٍ مع فقدان الاستمرارية والاستقرار، إذ يتسارعُ إيقاعُ الوساطات، وتتواجهُ الأفكارُ والأنظمةُ والنظرياتُ والمبادئ وَفقَ ثنائياتٍ متعارضةٍ مُحَدِّدةٍ سلباً باستمرار. ويلتهمُ التناظرُ التعارضات التي لم تعُدْ تؤدّي إلاّ دوراً تزيينياً، وتنتهي الفردانيةُ البورجوازيةُ الصغيرة في التمجيد المضحك للمُطابِقِ وللقابلِ للتبادل.

(*) بورنيزيان هو قسّ محدود الذكاء من شخصيات مدام بوفاري لفلوبير.

الفصل السابع

زُهدُ البطل

قد تُثيرُ كلُّ رغبةٍ ظاهرةٍ رغبةَ منافسٍ أو تُضاعفها، وبالتالي يجبُ إخفاءُ الرغبةِ للحصول على الغرضِ المرغوب. وهذا الإخفاءُ هو ما يُسمّيه ستاندال **بالنفاق**، فالنفاقُ يقمعُ في الرغبة كلَّ ما **يُمكنُ أنْ يُرى**، أي كلَّ ما هو اندفاعٌ نحو الغرضِ المرغوب. إلاّ أنّ الرغبةَ ديناميكيةٌ ويصعبُ تمييزُها عن الاندفاع الذي تُثيرُه، فالنفاقُ الذي ينتصرُ في عالم اللون **الأسود**(*) يُعادي كلَّ ما هو حقيقيّ في الرغبة، وبالتالي، فإنّ هذا الإخفاءَ للرغبة ومن أجل الرغبة، وحده القادر على تأسيسِ «جدليةَ السيّد والعبد». والأمر هنا لا يتعلّقُ بالنفاق العاديّ، أيْ بذلك النفاق الذي يتّصلُ بالوقائع والمعتقدات، فهو لا يستطيعُ أنْ يفصلَ بين البشرِ، لأنّه بمتناول الجميع.

ينسخُ طرفا الوساطةِ الرغبةَ نفسَها، وبالتالي لا توحي هذه الرغبةُ بشيءٍ لأحدهما دون أنْ توحي به للآخر أيضاً، فعلى الإخفاء إذن أنْ

(*) اللون الأسود في رواية **الأحمر والأسود** لستاندال هو لون ثياب رجل الدين أما الأحمر فقد يدلّ على الحياة العسكرية وثياب الجنود، وكان جوليان سوريل على وشك أن يصبح رجل دين في البداية كما كان في أعماقه يطمح لأن يصير جندياً نظراً لإعجابه الشديد بشخصية نابليون.

يكون تامّاً لأنّ بصيرةَ الوسيطِ مُطلَقة، وعلى المنافقِ أنْ يقمعَ كلَّ الإغواءات لأنّ إلهه يعرفها كلّها، إذ يتكهّنُ النموذجُ ـ التلميذُ بأدنى اختلاجات تلميذِه ـ النموذج، فالوسيطُ، كإله التوراة، «يسبرُ المشاعرَ والغرائزَ». ويحتاجُ النفاقُ **من أجل** الرغبة إلى إرادةٍ تُعادلُ إرادةَ الزهدِ الدينيّ، إذ يتعلّقُ الأمر في الحالتين بمقاومةِ القوى نفسِها.

إنّ حياةَ جوليان في عالم اللون **الأسود** من مثل صعوبةِ حياته العسكرية في عالم اللون **الأحمر**، إلاّ أنّ وُجهةَ الجهدِ قد تغيّرتْ، إذ يتركَزُ النشاطُ الفعّالُ حقاً على **الأنا** في العالم الذي تمرُّ فيه الرغبةُ دائماً عبرَ **الآخر**، وهو نشاطٌ داخليٌّ تماماً، وبالتالي لم يَعُدْ بإمكان الروائيّ الاكتفاء بوصف حركات شخصياته وتكرار أقوالها، بل عليه اقتحامُ ضميرها، لأنّ الحركات والأقوال لا تفتأ تكذب.

يتخيّلُ أغبياءُ فيريير وغيرها من الأماكن أنّ الارتقاءَ الاجتماعيَّ السريعَ لطالبِ اللاهوت البسيط مسألةُ حظٍّ أو حساباتٍ مكيافيليةٍ. وعلى القارئ الذي يغوصُ في ضمير جوليان، على غرار ستاندال، أنْ يتخلّى عن هذه الرؤية الساذجة، إذ يَدينُ جوليان بنجاحه لقوّةٍ روحيةٍ غريبةٍ يُنَمّيها بشَغَفِ المتصوّفِ. وتعملُ هذه القوّة في خدمة الأنا كما يعملُ التصوُّفُ الحقيقيُّ في خدمة الله.

ولقد مارسَ جوليان منذ طفولته الزهدَ من **أجل** الرغبة، فلقد أبقى ذراعَه مثنيةً على الصدر (Bras en écharpe) لمدّةِ شهرٍ كاملٍ لمعاقبة نفسِه على كشفِ فكرِه الحقيقيَ في ما يتعلّقُ بنابليون. ويدركُ النقّادُ المعنى الزُهديَّ لليدِ المثنيةِ على الصدر لكنّهم لا يرَون فيها إلاّ «سمةً تتّصلُ بطبعه»، ولا يفهمون أنّ عالمَ اللون **الأسود** حاضرٌ بأكمله في هذه الحركةِ الطفولية، فالذراعُ المثنيةُ على الصدرِ هي ثمنُ لحظةٍ من الصراحةِ، أي لحظةٍ من الضعف.

وفي الطرف المقابلِ من الرواية تُعتَبَرُ اللامبالاةُ البطوليةُ تجاهَ ماتيلد ثمنَ لحظةٍ أخرى من الصراحة، إذ أظهرَ جوليان لماتيلد رغبتَهُ فيها. فالخطأ مشابهُ ومعاقبةُ الذات كذلك، فكلُّ مخالفةٍ لقانونِ النفاقِ تؤدّي إلى مضاعفةِ الإخفاء الزهديّ.

إننا لا نلاحظُ تطابقَ السلوكَين، على اعتبار أنّ ثنيَ الذراعِ على الصدر لا يؤدّي إلى نتيجةٍ ملموسةٍ، بينما تضمنُ اللامبالاة البطوليةُ الفوزَ بقلب ماتيلد من جديد. تبدو لنا الذراعُ المثنيةُ على الصدر أمراً «لاعقلانياً»، أمّا التظاهرُ باللامبالاة فيبدو لنا «تكتيكاً غرامياً»، إذ يتموضعُ التصرُّفُ الثاني في عالم «السيكولوجيا» الروائية البسيطة والمألوفة. ويدفعنا نجاحُ جوليان إلى الاعتقادِ بالسمة الإيجابيةِ العملية، فنُقنعُ أنفسَنا بسهولةٍ بأنّ هناك غموضاً تامّاً عند الصبيّ وتخطيطاً واعياً عند البالغ. غير أنّ ستاندال لا يُقدّمُ ذلك بهذه الصورة، فالسلوكان يتموضعان معاً في ظلّ الوعي نفسه. وليست الغريزةُ التي تهمسُ لجوليان، أي غريزةُ النفاق، عقلانيةً على الإطلاق، لكنّها لا تُخطئ، فجوليان يَدينُ لها بكافّة انتصاراته.

تُعتبَرُ الذراعُ المثنيةُ على الصدرِ اللحظةَ الأولى في الزهد الخفيّ، زهدِ المجّانيةِ المطلقة. والحقُّ أنّه لا يمكنُ فصلُ هذه المجّانيةِ عن مفهوم الزهد. أمّا الفوزُ بقلبِ ماتيلد من جديد فيُعتَبَرُ اللحظةَ الثانيةَ، لحظةَ المكافأة. ومن شأنِ ملاحظة التطابق بين السلوكَين طرح مسألة الزهدِ **من أجل** الرغبة بكلّ أبعادها، إذ يُثبِتُ لنا الفوزُ مجدَّداً بقلب ماتيلد أنّ هذا الزهد ليس عبثاً يُضافُ إلى عبثِ الرغبةِ الميتافيزيقية البَدْئيّ والأساسيّ، فالزهدُ من أجل الرغبةِ مُبَرَّرٌ تماماً، ورغبةُ الوسيطِ ـ المنافسِ في الوساطة الداخلية هي التي تفصلُ الشخصَ الراغبَ عن الغرضِ المرغوب. لكنّ رغبةَ هذا الوسيط هي نفسها منسوخةٌ عن رغبة الشخص الراغب، والزهدُ من أجل الرغبة

لا يُشَجّعُ المحاكاة، وبالتالي فهو وحده القادر على شقّ طريقه صوبَ الغرضِ المرغوب.

وكما يُعْرِضُ المتصوِّفُ عن العالم ليلتفتَ اللهُ إليه ويمنحَهُ بركتَهُ، يُعرِضُ جوليان عن ماتيلد لتلتفتَ إليه وتجعلَهُ موضوعَ رغبتها هي بالذات، فالزُهدُ **من أجلِ** الرغبةِ أمرٌ مشروعٌ وخصبٌ، في سياق مثلث الرغبة، تماماً مثل الزُهدِ «العموديّ» في سياق الرؤيةِ الدينية. والتشابُه بين التعالي المنحَرِفِ والتعالي العموديّ أكبر ممّا كنّا نتوقّع.

يؤكّدُ دستويفسكي دائماً، كحال ستاندال، على هذا التشابه بين التعاليَين، إذ يُمارسُ دولغوروكي (Dolgorouki)، بطلُ رواية **الأبله**، زُهداً شبيهاً بزُهد جوليان، ولديه هو الآخر «فكرته»، أي نموذجه الذي يُحاكيه بتديّنٍ بالغ. وليس نموذجُه نابليون، بل المليونير روتشيلد (Rothschild)، إذ يريدُ دولغوروكي أنْ يكسبَ المالَ وهو يعيشُ حياةً من الادّخار البطوليّ، ومن ثَمّ أنْ يتخلّى عن ثروته ليُظهرَ **للآخرين** مدى احتقاره. وهو يُهيّئُ نفسَه لحياةِ التقشُّفِ التي تنتظره برمي الوجبات التي تُحْضرها له خادمةٌ وفيّة، من النافذة، فيعيشُ أكثر من شهرٍ على الماء والخبز لاعناً تلك الخادمة العجوز التي «تريد له الخير».

إننا قريبون جداً هنا من ذراع جوليان المثنيةِ على الصدر. وحين يروي ماكار (Makar) المتشرّدُ حياةَ التقشُّفِ التي يعيشها النُسّاكُ في الصحراء ينبري دولغوروكي، دولغوروكي نفسه الذي يرمي طعامه من النافذة، مُديناً بشدّةِ أسلوبَ حياةِ «لا ينفعُ المجتمع»، وبالتالي فإنّ عجزَه عن فهمِ التشابهِ المُقلقِ بين الزُهدِ الدينيّ وسلوكِه هو بالذات يدفعه إلى حسم مسألةِ الرَّهْبَنَةِ (Monachisme) بلهجةٍ قاطعةٍ كرجلٍ **عصريّ صافي الذهن**، أي كرجلٍ يُدرِكُ تماماً أنّ «اثنين زائد اثنين يساوي أربعة»، فالعقلانيُّ لا يريدُ ملاحظةَ البنيةِ الميتافيزيقية للرغبة،

ويكتفي بشروحاتٍ مبتذلةٍ معتمداً على «التفكيرِ السليم» وعلى «علم النفس». ولا يُنقِصُ من ثقتِهِ بنفسِه أنْ يمارسَ هو بالذات، عن وعيٍ إلى حدٍّ ما، الزُّهدَ **من أجل** الرغبة. ونظراً لعجزه عن تحليل نفسِهِ فهو يُطَبِّقُ بشكلٍ غريزيّ، بدافع الكبرياء، تعاليمَ التصوّف الخفيّ القريبة من مبادئ التصوُّفِ المسيحيّ والمعاكسة لها: «**لا تطلبْ تُعطَ، ولا تبحثْ تَجِدْ، ولا تدقَّ يُفتَحْ لك**». يقولُ لنا دستويفسكي إنّه كلّما ابتعدَ الإنسانُ عن الله كلّما أمعنَ في اللاعقلانية، أوّلاً باسمِ العقلِ ثمّ باسمه الشخصيّ.

يرتبطُ غموضُ القسّ، عند ستاندال، بالمنحَيَين اللذَين يمكنُ للزهدِ أنْ يتّخذهما. ولا يمكنُ تمييزُ النفاقِ العميقِ عن الفضيلةِ إلاّ بثماره المسمومة، فالتضادُّ بين القسِّ الصالحِ والقسّ الطالح كاملٌ لكنّه دقيقٌ ومرهف، ولطالما خلطَ جوليان بين الأبِ بيرار (Pirard) والأوغادِ الذين يحيطون به.

يرى نيتشه، الذي يؤكّدُ أنّه مدينٌ بالكثير لستاندال في ما يختصُّ بالنفس البشرية، أنّ الجنديَّ هو الأقلُّ عرضةً للحقد بينما القسُّ هو أكثرُ الناس عرضةً له. تنطلقُ الأهواءُ العنيفةُ بِحُرّيةٍ في عالم اللون **الأحمر** الذي هو عالمُ العنفِ المشروع، أمّا في عالم اللون **الأسود**، وعلى العكس من ذلك، فتختبئ الأهواء. وهنا يتمتّعُ القسُّ بامتيازٍ لا جدالَ فيه، لأنّ عقيدتَهُ تُملي عليه السيطرة على رغباته، فهو يتمتّعُ بسيطرةٍ على النفسِ بِقَدْرِ ما هي مشؤومةٌ في الشرّ يمكنها أنْ تكونَ ساميةً في الخير. ويرى ستاندال دورَ الكنيسةِ ذا دلالةٍ في عهد عودة المَلَكيّةِ لأنّه يدركُ المتطلّبات الزهدية للوساطة الداخلية، ولأنّ العملَ الخفيّ لمَجْمَعِ الأساقفةِ يتّصلُ بهذه الوساطة. ولا يُمكنُ تفسيرُ مَيلِ جوليان «الدينيّ» بكامله بالانتهازية (Opportunisme)، لأنّه يتعلّقُ بهذا الدِينِ المقلوبِ الذي ترسَّخَ في عالم اللون **الأسود**.

ليست غايتنا إحباطَ أيّ محاولةٍ للمقارنة مع دستويفسكي، لذا نقولُ إنّ معارضةَ تَدَخُّلِ الأكليروس في الشؤون العامّة (Anticléricalisme) عند ستاندال تُعَبِّرُ، بطريقتها الخاصّة، عن فكرةٍ دستويفسكيةٍ أساساً: إنّها التشابه بين نوعَين من التعالي ولا علاقة لهذه المعارَضَة. للأكليروس بمعارضةِ رابليه[*] (Rabelais) أو فولتير له، فالروائيُّ لا ينددُ بتجاوزات رجال الدين القروسطيين المحبّين للمتعة، بل على العكس، فالنفاقُ الدينيّ يُخفي الوساطة المزدوجة. أمّا ستاندال فكثيراً ما خضعَ لإغواء إثارةِ الفضائح لكنّه لم يخلطْ قطُّ الكنيسةَ ولا المسيحيةَ بالصورِ الساخرةِ التي تتذرّعُ بها الأوساطُ الرجعيةُ في عهد عودة المَلَكيّة. ويجبُ ألاّ ننسى أنّ الكنيسةَ في مجتمعِ ستاندال كانت «مطابقةً لذوقِ العصر» أمّا في مجتمع دستويفسكي فلم تَعُدْ كذلك.

إنّ التعالي المنحرف في عالم دستويفسكي لا يُمكنُ إخفاؤهُ خَلْفَ الدّين، ومع ذلك لا نظنَّنَّ أنّ شخصياتِ روايةِ **الشياطين** تُظهِرُ لنا وجهَها الحقيقيّ حين تصيرُ ملحِدَةً، فالممسوسون (Possédés) ليسوا بهذا الإلحاد، كما أنّ أتقياءَ ستاندال ليسوا بهذا الإيمان، إذ يتبنّى ضحايا الرغبةِ الميتافيزيقية أفكارَهم السياسية والفلسفية والدينية دائماً تِبْعاً لكراهيتهم، فلم يَعُدِ الفكرُ إلاّ سلاحاً للضمائر التي تُجابَهُ، ويبدو أنه لم يكُنْ يهمُّ كثيراً قطّ، والحقيقةُ أنّه لم يَعُدْ يهمُّ إطلاقاً، فهو يخضعُ تماماً للمنافسة الميتافيزيقية.

إنّ الزهدَ من أجل الرغبة نتيجةٌ حتميةٌ لمثلّث الرغبة، وبالتالي فإننا نقعُ عليه عند جميع روائيي هذه الرغبة، فهو حاضرٌ عند

(*) فرانسوا رابليه (1494-1553): كاتب فرنسيّ ساخر صاحب روايتَي **بانتاغرويل** (*Pantagruel*) (1532) **وغارغانتوا** (*Gargantua*) (1534).

سرفانتس، إذ يقومُ بالتكفيرِ عن ذنبه العشقيّ على غرار أماديس، فعلى الرغم من أنّه ليس هناك ما يَعيبُ عليه محبوبته نراه ينزعُ ثيابَهُ ويندفعُ سائراً على صخور الجبال المُدَبَّبَة. وكما هي الحالُ دائماً، تُخفي المهزَلَةُ فكرةً عميقةً. وبدورِهِ، يُمارسُ الساردُ البروستيّ الزهدَ من أجل الرغبةِ في علاقته مع جيلبرت، فيقاومُ إغواءَ الكتابةِ ويفعلُ ما بوسعه للسيطرةِ على شغَفِه.

يُعتَبَرُ ضميرُ هيغل البائس ومشروعُ سارتر لبلوغ منزلة الإله ثمرَةَ تَوَجُّهٍ عنيدٍ نحو العالم الآخر وعجزٍ عن التخلّي عن الصِيَغ الدينيةِ للرغبة، وهي صيغٌ تجاوزها التاريخ، كما أنّ الضميرَ الروائيَّ بائسٌ هو الآخر، لأنّ حاجتَهُ إلى التعالي بقيت بعد أن انطفأ الإيمان المسيحيّ. لكنّ أوجُهَ الشبهِ لا تتجاوزُ هذا الحدّ، فالإنسانُ الحديثُ، في نظر الروائيّ، لا يتألّمُ، لأنّهُ يرفضُ أنْ يعي بشكل كاملٍ وتامّ استقلاليتَهُ، وإنما يتألّمُ لأنّه لم يَعُدْ يحتملُ هذا الضميرَ، حقيقياً كان أم وهمياً. وتسعى الحاجةُ إلى التعالي لإرضاءِ نفسِها في هذا العالَم الأدنى وتجرُّ معها البطلَ إلى مختلفِ المواقفِ الجنونية. ويختلفُ ستاندال وبروست حول هذه النقطة، مع أنّهما غيرُ مؤمنَين، مع هيغل وسارتر، ويلتقيان مع سرفانتس ودستويفسكي، إذ لا يرى الفيلسوفُ المؤمنُ بالإنسان في الدينِ المسيحيّ إلاّ نزعةً إنسانيةً ما تزال خجولةً غير قادرةٍ بعد على فرضِ نفسِها تماماً. ويرى الروائيُّ، سواء أكان مسيحياً أم لم يكنْ، في النزعةِ الإنسانيةِ الحديثةِ المزعومةِ ميتافيزيقا خفيّةً عاجزةً عن معرفةِ طبيعتها الذاتية.



يؤدّي مُتَطَلَّبُ الإخفاء الخاصّ بالوساطة الداخلية إلى عواقبَ وخيمةٍ في المجال الجنسيّ، فرغبةُ الشخص الراغبِ تنصَبُّ على جسدِ الوسيط، وبالتالي فالوسيطُ هو السيّدُ المطلقُ لهذا الغرضِ

المرغوب ويستطيعُ منحَه أو الامتناعَ عن ذلك على هواه. ولا يصعبُ التنبّؤ بمعنى هذا الهوى إنْ كان الوسيطُ غيرَ قادرٍ، هو الآخر، على أنْ يرغبَ بعفويةٍ، فما إنْ يُبْدي الشخصُ الراغبُ رغبتَه الاستحواذية حتى ينسخَها الوسيطُ على الفور، فيرغبُ في جسدِه هو بالذات، أي بمعنىً آخر، يُضفي عليه قيمةً يَصيرُ معها عدمُ امتلاكِه أمراً شائناً في نظره. حتى وإنْ لم ينسخِ الوسيطُ رغبةَ الراغِبِ فهو لا يستجيبُ لها، فضحيّةُ الشرّ الأنطولوجيّ تحملُ من الاحتقارِ لذاتِها ما يدفعها إلى احتقارِ المخلوقِ الذي يرغبُ فيها، وبالتالي تستبعدُ الوساطةُ المزدوجة، في المجالِ الجنسيّ كما في غيره، أيّ نوعٍ من المبادلة بين **الأنا والآخر**.

إنّ للاستسلامِ للرغبة الجنسيةِ نتائجَ رهيبةً دائماً على العاشق الذي لا يمكنه تحريض رغبة المعشوق تجاهه من دون التظاهرِ باللامبالاة. غير أنّه لا يستطيعُ إخفاءَ رغبته من دون كبتِ التوقِ الذي يقودُه إلى جسد المحبوب، أي بعبارةٍ أخرى من دون كبتِ كلّ ما هو حقيقيّ وملموس في الرغبة العشقية.

للنشاطِ الجنسيّ هو الآخر إذن زهدُه **من أجل** الرغبة، لكنّ تدخُّلَ الإرادةِ في النشاط الجنسيّ ليس آمناً دائماً، فالزُّهدُ **من أجل** الرغبة عند جوليان سوريل نتيجةُ قرارٍ حرّ. وكلّما اقتربَ الوسيطُ تغيّرَ هذا الوضعُ، وفقدت سيطرةُ الوعي من فعاليتها، فمقاومةُ الرغبةِ تصبحُ مؤلمةً أكثر فأكثر، لكنّها لم تعدْ تتعلّقُ بالإرادة. ويبقى الشخصُ الراغبُ، الذي تتنازعه قوىً متناقضةٌ، فريسةً للافتتان (Fascination)، فبعدَ أنْ رفضَ الانسياقَ وراء الرغبة حرصاً على تكتيكه، يجدُ نفسَه الآنَ عاجزاً عن مثلِ هذا الانسياق، إذ تقودُ تلك السيطرةُ الرائعةُ على الذات، التي يعتزّ بها دون جوان، مباشرةً إلى «فشلٍ ذريعٍ» عند ستاندال.

ويشهدُ أدبُنا المعاصرُ كلُّه، بصورةٍ واعيةٍ نسبياً، على تقاربٍ مقلقٍ لهذين الموضوعَين، ففاتحو أندريه مالرو[*] (André Malraux) يسيطر عليهم جميعاً هاجسُ العجز الجنسيّ. ولكان عملُ إرنست همنغواي (Ernest Hemingway) أكثر مصداقية لو لم يكنْ جاك (Jake) في رواية **الشمس تشرق أيضاً** (*The Sun also Rises*) مشوّهَ حربٍ وإنما ببساطة **الوجه الآخر** لتلك المخلوقات الرائعةِ الرابطةِ الجأشِ والرجولية التي تُعجبُنا في رواياته الأخرى.

لا شكّ أنّ جوليان المُتَحسِّب وأوكتاف دو ماليفير (Octave de Malivert) بطلَ رواية **أرمانس**[**] (*Armance*) العاجزَ جنسياً ليسا إلاّ شخصاً واحداً، فالحظرُ الذي يُلقي بثقله على الرغبة لا يمكنُ رفعه إلاّ إذا كان المحبوبُ غير قادرٍ، لسببٍ أو لآخر، على **رؤية** الحبيبِ والإحساس بمداعباته، عندها لا يعودُ العاشقُ يخشى مشهدَ إظهار رغبته المُذِلّ. حتى أنّ جوليان يودُّ محوَ وعي ماتيلد حين تُصبحُ أخيراً بين ذراعيه: «أوّاه! لو أغمرُ هذين الخدَّين الشاحبَين بقبلاتي دون أنْ تشعري بها».

ونرى عند روائيين لاحقين سماتٍ مشابهةً، إذ لا يعيشُ الساردُ البروستيّ لحظاتٍ من المتعةِ إلاّ حين تكون ألبرتين **نائمةً**، كما أنّ إغواء القتلِ الذي يُلغي نظرةَ المرأةِ المحبوبة عند دستويفسكي، ويُقدّمها ليس فقط مستسلمةً لكنْ أيضاً دون أيّ وعي إغواءٌ حاضرٌ باستمرار. فيصلُ الأمرُ عند الشخصِ الراغبِ، بتناقضٍ موحٍ، إلى حدِّ تدميرِ هذه **الروح** التي يعجزُ عن تَمَثُّلِها.

يرتبطُ العديدُ من السماتِ الشَّبَقيّة المسمّاة **بالحديثة**، وذلك دون

(*) **الفاتحون** (*Les Conquérants*) رواية لأندريه مالرو (1901-1976).

(**) رواية لستاندال صدرت عام (1827) دون أن تحمل اسم الكاتب.

أيّ عناء ما إنْ نزيل عن وجهها مساحيقَ الرومنسيةِ، بالبنيةِ الثلاثية للرغبة، فلقد انتشرت هذه الشبقيةُ الميتافيزيقيةُ، والتأمُّليةُ في جوهرها، في الأدبِ الماجنِ للقرن الثامن عشر وفي السينما في أيامنا هذه. كما تُضاعفُ هذه الشبقيةُ باستمرارِ أدواتِها الإيحائيةَ وتغرقُ شيئاً فشيئاً في الخيالِ الصرف، فبعدَ أنْ كانت إشادةً بالإرادةِ صارت نوعاً من الاستمناء (Onanisme). ويتأكّدُ هذا المَيلُ الأخيرُ بصورةٍ علنيةٍ أكثر فأكثر في بعضِ الأعمال المعاصرة ذات النزعة الرومنسية ـ الجديدة.

إنّ النشاطَ الجنسيّ مرآةُ الوجود برُمَّتِهِ، فالافتتانُ موجودٌ في كلّ مكانٍ لكنّه لا يُفصحُ قطّ عن نفسه، فيظهرُ تارةً في لَبُوس «الترَفُّع» وتارةً في لبوس «الالتزام». ويدّعي المشلولُ أنّ عدمَ قدرته على الحركة أمرٌ **طوعيّ**. يجبُ دراسةُ الهواجسِ الجنسيةِ في أدبنا المعاصر، فإننا سنجدُ فيه حتماً العجزَ المزدوج عن الاتحاد مع الآخرين وعن الوحدة، وهو ما يُميّزُ كافّةَ نشاطات الشخص الراغب في المرحلةِ القصوى من الوساطة الداخلية، فالبطل الذي شلّته نظرةُ الوسيطِ يسعى إلى الإفلات منها، فيقتصرُ طموحُه منذ تلك اللحظة على أنْ يَرى من غيرِ أنْ يُرى، وهذا هو موضوع **المُتلَصّص** (Voyeur) البالغ الأهمية عند بروست ودستويفسكي، والأهمّ أيضاً في الرواية المعاصرة المُسمّاة «الرواية الجديدة».



ترتبطُ نزعةُ التأنُّقِ (Dandysme) بالمسألة الهامّة للزُّهدِ من أجل الرغبة، وبالتالي فمن الطبيعيّ أنْ يهتمّ ستاندال بالتأنُّق، وكذلك بودلير، لكنّ تأويلَ الشاعرِ له يختلفُ تماماً عن تأويلِ الروائيّ، إذ يَعتبرُ الشاعرُ الرومنسيُّ تلك النزعةَ «من بقايا العصور الأرستقراطية»، بينما يجعلُ منها الروائيُّ، وعلى العكس من ذلك، نتاجَ الأزمنة

الحديثة. وينتمي المُتَأَنِّقُ بكامله إلى عالم اللون **الأسود**. فانتصارُ الغرورِ الكئيب على الغرور المَرِح هو الذي يُتيحُ له التأَقْلُمَ مع باريس. والمتأنّقُ هو في الأصلِ من إنجلترا، حيث الرغبةُ الميتافيزيقيةُ أكثرُ تطوّراً هناك منها في فرنسا، وهو يتسربلُ بالسوادِ ولا يُشبهُ على الإطلاقِ أنيقي عهد الملكيةِ المطلقة الذين كانوا لا يتوانون على الاندهاشِ والإعجاب والرغبةِ وحتى على الضحك بصوتٍ عالٍ.

يتميّزُ المتأنّقُ بتَصَنُّع البرود اللامبالي، لكنّ هذا البرودَ ليس برود صاحب الإرادة الصلبة بل هو برودٌ محسوبٌ غايته تأجيج الرغبة، وبرودٌ لا يفتأ يقولُ **للآخرين**: «إنّي أكتفي بذاتي». ويرمي المتأنّقُ إلى دفع **الآخرين** إلى تقليد الرغبةِ التي يدّعي أنّه يحملها تجاه نفسه، فتراَهُ يطوفُ بلامبالاته في الأماكنِ العامّةِ كما المغناطيسُ بين بُرادَة الحديد (Limaille de fer)، فيُعَمِّمُ الزُهدَ من أجل الرغبة ويُصَنِّعُهُ. ولا يوجد ما هو أقلّ أرستقراطية من هذا العمل، فهو يَشِي بروحِ المتأنِّقِ البورجوازية، إذ يَوَدُّ هذا الشيطانُ العصريُ أنْ يُصبحَ رأسماليّ الرغبة.

وهكذا فإننا نجدُ المتأنّقَ، وبأشكالٍ مختلفةٍ إلى حدٍّ ما، عند جميع روائيّ الوساطةِ الداخليةِ، فلقد ابتدعَ ستاندال وبروست وحتى دستويفسكي نفسه متأنّقين، فحين يطلبُ كارمازينوف (Karmazinov) من فيركوفنسكي (Verkhovenski) أنْ يقولَ له من هو ستافروغين (Stavroguine) يُجيبه: «إنّه كنايةٌ عن دون جوان». وستافروغين هو أبشعُ تجسيدٍ لنزعة التأنّقِ الروائية وأكثرها شيطانية، فهو متأنّقٌ رفيعٌ وفائقُ السعادة لكنّه من سوء حظّه يتجاوزُ كلَّ الرغبات. ونحن لا نعلمُ تماماً ما إذا كان قد توقّفَ عن الرغبةِ لأنَ **الآخرين** يرغبون فيه، أم أنّ **الآخرين** يرغبون فيه لأنّه توقّفَ عن الرغبة، إنّها حلقةٌ مُفرَغَةٌ لم يَعُدْ بمقدور ستافروغين الإفلات منها، إذ صارَ، وهو الذي لا وسيط له، قطباً مغناطيسياً يجلبُ لنفسه الرغبة والكراهية، فجميعُ

شخصيات **الشياطين** من عبيده، يحومون طوال الوقت حوله، ووجودُهم مكرَّسٌ له، ولا يُفكِّرون إلاّ من خلاله.

لكنّ ستافروغين، وكما يُشيرُ إليه اسمه، هو الذي يحملُ أثقلَ صليبٍ. ويريدُ دستويفسكي أنْ يُبيِّنَ لنا ماهيةَ «نجاح» المسعى الميتافيزيقيّ، فستافروغين شابٌّ حسنُ الطلعةِ وغنيٌّ وقويٌّ وذكيٌّ ونبيل. ودستويفسكي لا يزيّنُ هذه الشخصيةَ بكلّ هذه الهبات المتنوّعة لأنّه، كما يقترحُ العديدُ من النقّاد الذين هم «على الموضة»، يُبدي تعاطفاً سرّياً مع شخصيته، فستافروغين يُمثِّلُ حالةً نظريةً ويجبُ أنْ يجمعَ في ذاته كلَّ شروطِ النجاح الميتافيزيقيّ ليتحوَّلَ «الصراعُ بين السيّد والعبد» إلى صالحه دائماً، فهو لا يحتاج إلى مدّ يده ليأخذ، ولأنّه لا يمُدُّ أبداً يدَه ترى جميعَ الرجالِ والنساء عند قدميه مستسلمين له. إنّ ستافروغين ضحيّةٌ لامبالاتِه ولن يلبثَ أنْ يقودَه ذلك إلى أفظع النزوات ومن ثمّ إلى الانتحار.

أمّا الأمير ميشكين (Muyshkine) فموقعه على الطرف الآخر النقيض من السُلّم الدستويفسكيّ، إذ يؤدّي هذا البطلُ في عالمه الروائيّ، لكنْ لأسبابٍ مخالفةٍ، دوراً مشابهاً إلى حدٍّ ما لدَور ستافروغين في عالمه، فالأميرُ لا يفتقرُ إلى الرغبات غير أنّ أحلامَه تسمو بكثيرٍ على شخصيات رواية **الأبله** الأخرى. إنّهُ إنسانُ الرغبةِ الأبعد في عالم الرغبةِ الأقرب، وهو يبدو تماماً في نظر الأُناسِ الذين يحيطون به وكأنّه لا يحملُ أيّ رغبة، كما أنّه لا يَدَعُ نفسَه تُصبح سجينةَ مثلّث رغبةِ الآخرين، فالعالمُ حوله مليءٌ بالحَسَدِ والغيرةِ والمنافسة، لكنّه يمنع عدواها من الانتقال إليه، وهو ليس لامبالٍ على الإطلاق غير أنّ عطفَهُ ورحمَتَهُ لا يُقيِّدان كما تُقيِّدُ الرغبةُ، وهو لا يدعمُ الشخصياتِ الأخرى على الإطلاق بغروره، وتراهم جميعاً يَتَعَثَّرون حوله باستمرار. وهكذا، فإنّه مسؤولٌ إلى حدٍّ

ما عن موتِ الجنرال إيفولغين (Ivolguine) لأنّه تركَ هذا المسكينَ يعلقُ في شِباك أكاذيبه(*). ولو كان ليبيديف (Lebedeff) مكانه لَقاطَعَ الجنرال بدافعٍ من احترام الذات ولأتاحَ له، عن طريقِ الشكِّ بأقواله، مَخْرَجاً يتمَثَّلُ بالغضبِ.

لا يسمحُ ميشكين للكبرياء ولا للخجلِ أنْ يتمكّنا في نفسِه، كما تُثيرُ لامبالاتُه الرفيعةُ رغباتِ الغرور التي تتشابك حوله، كما أنّ لزُهدِهِ الحقيقيّ النتائجَ نفسَها التي للزهدِ المزيّف للمتأنّق، إذ يجذبُ ميشكين، كما هي حالُ ستافروغين، الرغباتِ التي لا تعمل ويفتنُ جميعَ شخصيات رواية **الأبله**. أمّا الشبابُ «الطبيعيون» فيتردّدون في الحكم عليه بين حكمَين متناقضَين، فيرَون أنّه إمّا غبيٌّ أو مناورٌ حاذقٌ، أي متأنّقٌ من نوعٍ متفوّق.

إنّ انتصارَ الشرّ تامٌّ في عالم دستويفسكي لدرجةِ أنَّ تواضعَ ميشكين وجهدَهُ الرائع لتغيير حياة من حوله عن طريق الحبّ يحملان الثمارَ السامّةَ نفسَها التي تحملها قساوةُ الكبرياءِ الفظيعة، وبالتالي فإننا نفهمُ لماذا ينطلقُ الأميرُ وستافروغين من النقطةِ نفسِها في مسوّدات الروائيّ، فهذا الأصلُ المشتركُ لا يدُلُّ على أنّ دستويفسكي يتردّدُ بين الشيطانِ والله، بل هو يُدهشنا لأننا نولي أهمّيةً كبيرةً، بتأثيرٍ من الرومنسية، للبطلِ الفرد، إذ ليس همُّ الروائيِّ الأساسيُّ ابتداعَ الشخصياتِ، وإنما هو الكشف عن الرغبة الميتافيزيقية.



(*) يخترع الجنرال قصّةً جمعته بنابليون ويصغي إليه ميشكين متظاهراً بالاهتمام مما يُشجّعُ الجنرال على الاستمرار، ثمّ يعلم الجنرال في اليوم التالي أنّ الأمير ميشكين كان يسايره ولا يُصدّقه فيشعر بإهانةٍ عميقةٍ لربّما ساهمت في إقدامه على الانتحار.

لا يُعانقُ الشخصُ الراغبُ إلاّ الفراغَ حين يمتلكُ الغرضَ المرغوبَ، فالسيّدُ يبقى إذن في نهاية المطاف بعيداً عن غايته كبُعْدِ العبدِ عنها، إذ ينجحُ، عن طريقِ التظاهرِ بالرغبة وعن طريق إخفائها، بتوجيه رغبةِ **الآخر** على هواه. ثمّ يَمتلكُ الغرضَ المرغوبَ، لكنّ هذا الغرضَ يفقدُ قيمتَه تحديداً **لأنّهُ امتُلِكَ**، فسرعانَ ما يكفُّ جوليان عن الاهتمام بماتيلد بعد فوزِه بها. ويسعى السارِدُ البروستيّ للتملُّصِ من ألبرتين عندما يتخيّلُ أنّها وفيّةٌ له. وما على ليزافيتا نيكولايفا (Lizaveta Nicolaeva) إلاّ أنْ تمنحَ نفسَها لستافروغين حتى يُعرِضَ عنها. وهكذا، سرعانَ ما يلتحقُ العبدُ بمملكةِ الابتذالِ التي يشغلُ السيّدُ مركزَها، فكلّما عاودَ السيّدُ الرغبةَ وتقدّمَ باتّجاه الغرضِ المرغوبِ يُخَيَّلُ إليه أنّه يُغادرُ هذا السجنَ لكنّه يحملُهُ معه كما يحملُ القِدّيسُ هالتَهُ. وبالتالي يُتابعُ السيّدُ إلى ما لانهاية اكتشافَه الكئيبَ للواقع، كما يفعلُ العالِمُ الوضعيُّ (Positiviste) الذي يأملُ أنْ يصِلَ إلى المعرفةِ الساميةِ إذا مَحّصَ التفاصيلَ.

إنّ السيّدَ منذورٌ للخيبةِ والضجر، ويُخَيَّلُ إلينا عند الاستماع إليه أنّه يُقِرُّ بعَبَثيّةِ الرغبةِ الميتافيزيقية. غيرَ أنّه لم يتخلَّ عن جميع الرغبات، بل تخلّى عن تلك التي أثبتَتِ التجربةُ أنّها مُخَيِّبةٌ لآماله، فلقد تخلّى عنِ الرغبات السهلةِ وعنِ الأشخاصِ الذين يمنحون أنفسَهم دون أدنى مقاومة. ما يجذبُه من الآن فصاعداً هو خطرٌ، أو بالأحرى وعدُ المقاومةِ الظافرةِ. ولقد لاحظ دوني دو روجمون في كتابه **الحبُّ والغرب** حتميةَ الشَّغَفِ الرومنسيّ هذه: «يجبُ إعادةَ إنشاء العقبات لإتاحة المجال للرغبةِ من جديدٍ ولإثارتها حتى تبلغَ حجمَ الشغفِ الواعي والكثيفِ والبالغ الأهمّية».

لم يبرأ السيّد، بل هو لامبالٍ ووقاحتُهُ هي عكسُ الحكمةِ

الحقيقية. ولا بدّ له من الاقتراب دوماً من العبوديةِ ليُبعِدَ عنه الضجر، فهو أشبهُ بسائق سيّارات السباق الذي يزيدُ من سرعةِ سيّارته عند كلّ دورةٍ في الميدان إلى أنْ يفقدَ السيطرةَ عليها وتنقلب.

يُمثِّلُ نابليون عند تولستوي (Tolstoï) تلك المسيرةَ المُحْكَمَةَ نحو العبوديةِ، فنابليون، وككلِّ البورجوازيين، هو حديثُ النِّعمةِ يَدينُ بنجاحِهِ لغريزةِ الزُّهدِ في الوساطة الداخلية. ولقد خلَطَ، ككلِّ البورجوازيين، غريزةَ الزُّهد هذه بالإلزامية الصارمةِ لأخلاقيةٍ مُتَجَرِّدَةٍ (Désintéressée) تماماً. غير أنّ نابليون يكتشفُ وهو في أوج انتصاره أنّ لا شيء قد تغيَّرَ فيه، وهذا ما يدفعه إلى اليأس، إذ يريدُ أنْ يرى في نظرةِ الآخرين له انعكاساً لتلك الألوهيةِ التي لم يبلغها بعد، كما يريدُ أن يكون إمبراطوراً يتمتّعُ «بالحقّ الإلهيّ» وأنْ يفرضَ إرادته **بالبركة الكَنَسية** (Urbi et orbi) وأنْ يطلبَ من الكونِ كلّه إطاعته.

يبحثُ السيّدُ عن الغرضِ الذي يَتَمَنَّعُ عليه. ولا يجدُ ستافروغين هذا الغرضَ، أمّا نابليون فيقعُ عليه في نهاية المطاف. وأمثالُ نابليون أقلُّ ندرةً بكثيرٍ من أمثال ستافروغين في عالم الوساطة الداخلية. وليس القدَرُ الأعمى هو الذي يُعادي الطموحَ بضراوةٍ، بل إنّها جدليةُ الكبرياءِ والخجلِ التي تتواصلُ دونَ هوادةٍ في قمّةِ المجد. ويتعمّقُ العَدَمُ دوماً في روحِ العظماء.

توضحُ جدليةُ السيّدِ والعبدِ تصوُّرَ تولستوي للتاريخ، إذ يُدينُ نابليون نفسَهُ على اعتبارِ أنّه لا يوجدُ في عالم الوساطة الداخلية إلاّ خيارُ تَحَكُّمِ المتأنّقِ العقيمِ بنفسه أو خيارُ العبوديةِ المقيتة. ويُظهِرُ لنا أيزايا بيرلنَ (Isaiah Berlin) في دراسته الرائعة، التي تحمل عنوان **القنفذ والثعلب** (*The Hedgehog and the Fox*) أنّه لا توجدُ حتميةٌ تاريخيةٌ عند تولستوي بالمعنى المتداول للمفهوم، إذ لا يستندُ تشاؤمُ الروائيّ إلى سلسلةٍ صارمةٍ من الأسباب والنتائج ولا إلى مفهومٍ

دوغمائيّ «للطبيعة البشرية» ولا حتى إلى أيّ معطىً آخر يُمكنُ لِتَقَصّي المؤرِّخ وعالِم الاجتماع الوصول إليه مباشرةً. فالتاريخُ، وكأيّ غرضٍ مرغوبٍ، هو «كائنٌ مُتَلاشٍ»، فهو يفلتُ بالسهولة نفسِها من تخميناتِ رجلِ العلم ومن حساباتِ رجلِ الفعلِ الذي يظنُّ أنّه يُطوِّعُهُ، إذ تحملُ رغبةُ القدرةِ الكلّيةِ في ذاتها، كحال رغبةِ المعرفة الكلّية، بذورَ فشلها، فالرغبةُ تُخطِئُ هدفها في اللحظة التي تظنُّ أنّها بَلَغَتهُ، لأنّها ما إنْ تبدو للعيانِ حتى تُوَلِّد رغباتٍ منافسةً تُصبحُ عائقاً أمامها، **فالآخرون** هم من يكبحونَ نشاطَ الفردِ، وتزدادُ فعاليةُ هذا الكبح كلّما كان النشاطُ أروع. وبالتحديدِ: فإنّ ما يجذبُ السيّدَ بشكلٍ لا يُقاوم، ومن رغبةٍ لأخرى، هو المشهدُ الساميّ للقدرةِ الكلّيةِ، فهو يسيرُ دائماً إذن نحو دماره الذاتيّ.



تتعلّقُ كلُّ النجاحاتِ الباهرة في عالم الوساطة المزدوجة **باللامبالاة** الحقيقيةِ أو المُصطَنَعَة، فاللامبالاةُ هي التي تُتيحُ لوالد جوليان سوريل الفوز على السيّد دو رينال، وهي التي تضمنُ نجاحَ السانسفرينا (La Sanseverina) في بلاطِ بارما وفوزَ السيّد لووين في مجلس النوّاب. إذ يكمنُ السرُّ كلُّه في جعلِ اللامبالاةِ عَرَضاً دون الكشفِ عن الخطّة. فالخطّةُ السياسيةُ لمَصْرِفيّ رواية **لوسيان لووين** يمكن تعريفها على أنّها تأنُّقٌ برلمانيّ . . . كما يمكنُ تعريفُ انتصارِ كوتوزوف (Kutuzov) في رواية **الحرب والسلم** على أنّها تأنُّقٌ استراتيجيّ، إذ لا يُجَسِّدُ الجنرالُ الكهلُ، أمام نابليون وأمام ضبّاط الجيش الروسيّ الشباب الراغبين إلى أبعد حدٍّ في النصر، العبقريةَ العسكرية بل بالأحرى السيطرةَ العالية على النفس.

كما نجدُ تمثيلاً للزُّهدِ من أجل الرغبة في أعمال بلزاك، غير أنّ اللعبةَ الميتافيزيقيةَ لا تدورُ عنده بنفس الصرامةِ الهندسيةِ التي نجدها

عند ستاندال وبروست أو دستويفسكي، إذ ينتصرُ بعضُ الأبطال البلزاكيين على جميع الصعاب بالشجاعة الخالصةِ وبنشاطٍ يتركَّزُ بشكلٍ أساسيّ على العالَم الخارجيّ، فطواحينُ الهواء ليست هي التي تُسقِطُ الأبطالَ، بل الأبطالُ هم الذين يُسقطونها. ولا تُتيحُ قوانينُ مثلّثِ الرغبةِ دائماً تأويلَ مسيرةِ هؤلاء الطموحين البلزاكيين.

تستقرُّ هذه الشخصياتُ، بعد الاستيلاء على الأغراضِ التي يرغبون فيها، في متعةٍ حقيقيةٍ طويلة، فراستينياك(*) (Rastignac) سعيدٌ تماماً في مقصورته في المسرح الواقع في بولفار دي إيتاليان، بحيثُ لا يُمكنُ التفريقُ بين النظرات التي يلقيها عليه المشاهدون الجالسون في الصالة ونظرته إلى نفسه. وإنّ هذه السعادةَ هي التي يحلمُ بها المتأنّقُ أو رجلُ الأعمال البورجوازيّ، إذ لا يحلمُ كلُّ امرئٍ في عالم الوساطة الداخليةِ، وهو يُديرُ ناعورةَ الرغبةِ، أنْ يتقاعدَ في عالم خارج هذا العالم وإنما في عالم تمّ الاستحواذ عليه تماماً، أي عالَم استُملكَ وما يزال مرغوباً. إنّ مصيرَ راستينياك لا يكشفُ الرغبةَ الميتافيزيقية وإنما يعكسها.

إنّ بلزاك هو الشاعرُ الملحميّ للرغبة البورجوازية، وأعمالُه مُشْبَعةٌ بالرغبة، فتنديدُه بالمجتمع الحديث يحملُ في طيّاته غموضَ بعضِ الشجبِ المعاصر، كالشجبِ الذي نلاحظه في الأعمال الأولى لدوس باسوس(**) (Dos Passos) على سبيل المثال، فهو ممزوجٌ دائماً بالدوار ويصعبُ فيه تمييزُ السُّخطِ عن المجاملة.

(*) راستينياك هو بطل رواية **الأب غوريو** (*Le Père Goriot*) (1834 - 1835) وشخصية من الشخصيات الهامّة في رواياتٍ غيرها لبلزاك (1799-1850).

(**) دوس باسوس (1896-1970): هو روائي ومسرحي أمريكي من أصلٍ برتغالي كان سارتر من كبار المعجبين بأعماله.

وهناك عند بلزاك الكثيرُ من الحدس الموازي لحدس الروائيين الذين ندرسهم في كتابنا هذا، لكنّ قوانينَ مثلّثِ الرغبةِ ليست موجودةً كلّها عنده، وليست دائماً حاضرةً، فالشبكةُ التي تحبسُ الشخصَ الراغبَ داخلها مليئةٌ بالأجزاء الممزّقة التي يمكنُ من خلالها أن يدخلَ الكاتبُ نفسُه أو وُكَلاؤُه. أمّا عند روائييّ مجموعتنا، فالشبكةُ مُحكَمةٌ ومتينةٌ بحيث لا يمكنُ لأحدٍ أنْ يفلتَ من القوانين الصارمة للرغبةِ دون الإفلاتِ من الرغبة نفسِها.



تُكافئ السيطرةُ على النفس دائماً، في الوساطة المزدوجة، من يُخفي رغبته بصورةٍ أفضل من بين الشريكين. وتتوافقُ استراتيجيا الحياة العشقية في الطبقة الراقية، في العالَم البروستيّ، دوماً مع هذا القانون، ووحدها اللامبالاة يمكنها فتح أبواب صالونٍ ما أمام المُتَحذْلِق البروستيّ: «لقد اعتاد أناسُ الطبقةِ الراقية أنْ يسعى الجميعُ إليهم لدرجة أنّ من يتجنّبَهم يبدو في نظرهم إنساناً فَذّاً».

يُعتَبَرُ الزُهدُ **من أجل** الرغبة مُتَطَلَّباً عامّاً في روايات الوساطة الداخلية. ولا يسعى هذا القانون إلى اختزال الأبطالِ إلى نموذجٍ وحيدٍ بل هو يُتيحُ تحديدَ بعض الاختلافات بين جوليان سوريل، على سبيل المثال، والسارد البروستيّ، فمرسيل محكومٌ عليه بالعبوديةِ نظراً لعجزه عن تطبيق الزُهدِ من **أجل** الرغبة حتى النهاية:

«إنّ التركيبةَ الكارثية للعالَم النفسيّ ـ المَرَضيّ تجعلُ من العملِ الأخرق، أي العملِ الذي يجبُ تجنُّبه قبل أيّ شيء، العملَ المُهَدّئ ... فحين يشتدُّ الألمُ نسارعُ إلى الإقدام على العمل الأخرقِ الذي يتمثّلُ بالكتابةِ وبالتماسِ أحدٍ ما وبالتحقُّقِ من الأمر وبإثباتِ أننا لا نستطيعُ الاستغناء عن المرأة التي نحبُّها».

يستسلمُ مرسيل لكلّ الإغواءات التي يتفوّقُ عليها جوليان. ولا

شكّ أنّ هناك خاسراً في رواية **الأحمر والأسود**، لكنّه ليس جوليان بل ماتيلد، كما أنّ هناك منتصرين في رواية **البحث عن الزمن المفقود**، لكنهم ليسوا على الإطلاق مرسيل أو سوان أو شارلو، بل جيلبرت وألبرتين وأوديت وموريل. ولا يمكنُ أبداً، للمقارنةِ الآليةِ بين الأبطال الستانداليين والأبطال البروستيين، الكشفُ عن وحدةِ الرغبةِ الميتافيزيقية والقرابةِ الوثيقةِ بين هذَين الروائيَّين، لأنّ الأبطالَ الرئيسيين للروايتَين يُمَثِّلونَ لحظاتٍ متعارضةً في الجدليةِ نفسِها.

تُعتَبَرُ قوانينُ الرغبةِ عامّةً، إلاّ أنّ ذلك لا يقودُ إلى تطابقِ الأعمالِ الروائيةِ حتى عند تطبيقِ هذه القوانين، فالقانونُ هو الذي يؤسِّسُ للتنوُّعِ ويجعلُهُ مفهوماً، فجوليان هو بطلٌ ـ سيّدٌ، أمّا مرسيل فبطلٌ ـ عبدٌ. ولا تبدو الوحدةُ الروائيةُ إلاّ حين نكفُّ عن اعتبار الشخصيةِ ـ أيّ ذلك الفرد القُدُّوس ـ كياناً مستقلاً تماماً وحين نستخلصُ قوانينَ العلاقاتِ بين الشخصيات.

إنّ النظرةَ التي تتأمَّلُ العالمَ الروائيَّ، في **الأحمر والأسود**، هي دائماً تقريباً نظرةُ السيّدِ، فنحن ندخلُ وعيَ ماتيلد الحرّةَ واللامباليةَ والمتعالية. أمّا حين تُصبحُ ماتيلد عبدةً فلا نعودُ نراها إلاّ من الخارج، من خلال عينيي جوليان الذي صارَ السيّدَ، فالنورُ الروائيّ يقبعُ عادةً في وعي سيِّدٍ، أمّا حين يفقدُ هذا الوعيُ السيطرةَ فيُعرِضُ عنهُ النورُ وينتقلُ إلى المنتصر. ونرى العكسَ عند بروست، فالوعيُ الذي يُخَفِّفُ من حِدَّةِ النورِ في الرواية ويُعطيه خاصّيتَهُ البروستية المتميِّزَةَ هو وعيُ عبدٍ بصورةٍ شبه دائمة.

ويوضحُ الانتقالُ من السيادةِ إلى العبودية كثيراً من التضاذات بين ستاندال من جهة، وبروست ودستويفسكي من جهةٍ أخرى. ونحن نعلمُ أنّ العبوديةَ مستقبلُ السيادة، وهذا المبدأ الصحيحُ نظرياً هو صحيحٌ أيضاً عند مستوى تتابعِ الأعمال، فبما أنّ العبوديةَ مستقبلُ

السيادةِ، فبروست ودستويفسكي هما إذن مستقبلُ ستاندال، أي إنّ أعمالهما تُشَكّلُ **حقيقةَ** أعمال ستاندال.

تُعتَبَرُ هذه الحركةُ باتّجاه العبوديةِ مبدأً أساسياً في البنية الروائية، إذ يُمكنُ تعريفُ كلّ تطوُّرٍ روائيٍّ أصيلٍ، مهما كان حجمه، على أنّه انتقالٌ من السيادة إلى العبودية، ويمكنُ التحَقُّقُ من هذا القانونِ عند مستوى الأعمالِ الأدبيةِ الكاملةِ لروائيٍّ ما، أو عند مستوى روايةٍ محدَّدَةٍ، أو حتى عند مستوى واقعةٍ ما في هذه الرواية.

لنأخذْ أوّلاً حالةَ الأعمال الكاملةِ، فلقد عرَّفنا ستاندال على أنّه روائيُّ السيادةِ مقابلَ الروائيين اللاحقين. وإذا ما تناولنا أعمالَ ستاندال واحداً تلو الآخر نلاحظُ العلاقةَ بين السيّدِ والعبدِ في التعارضِ الموجود بين الأعمالِ الأولى والأعمالِ الأخيرة، إذ لا تظهرُ العبوديةُ، بحصر المعنى، بأيِّ شكلٍ من الأشكال في رواية **أرمانس**، ويبقى جوهرُ الشقاءِ رومنسياً لا يُهَدِّدُ استقلاليةَ الشخصية. أمّا في **الأحمر والأسود** فالعبوديةُ حاضرةٌ لكنّها غير مركزية بشكلٍ شبه دائم. وتتعاظمُ أهمّيةُ العبوديةِ في رواية **لوسيان لووين** مع شخصية الدكتور دو بيريه (Du Périer). ويترَكّزُ الضوءُ في رواية **دير بارما** مجاملاً أكثر فأكثر شخصياتِ العبوديةِ ومواقفها: كغيرةِ موسكا (Mosca) والسانسفرينا ورعبِ أميرِ بارما وخِسَّةِ الوكيل راسي (Rassi). أمّا في رواية **لاميبل** فيبتدعُ ستاندال، وللمرّةِ الأولى، بطلاً عبداً في شخص سانفان (Sansfin) الذي يُعتَبَرُ بمثابةِ السَّلَفِ البورجوازيّ الصغير للبطلِ السردابيّ.

نجدُ الحركةَ نحو العبوديةِ أيضاً عند بروست، فجان سانتوي (Jean Santeuil) لا يفقدُ حرّيته على الإطلاق، فهو ليس مُتَحذْلِقاً لكنّ العالمَ حوله يعجُ بالمُتَحذلِقين، فروايةُ **جان سانتوي** هي روايةُ السيادةِ، أمّا **البحثُ عن الزمن المفقود** فروايةُ العبودية.

لننتقلْ الآن إلى معاينة روايةٍ واحدةٍ منعزلة. قلنا إنّ جوليان سوريل هو البطلُ ـ السيّد، وهذا صحيح، لكنْ كلّما تقدّمنا في الرواية كلّما اقتربَ جوليان من العبودية. ويظهرُ الخطرُ في أوجه مع واقعةِ ماتيلد، أي في القسم الذي يسبقُ مباشرةً الخاتمةَ المُحَرِّرَةَ (إذ تُوقفُ هذه الأخيرةُ الحركةَ نحو العبوديةِ وتعكسها، وبالتالي يجبُ ألاّ تدخل الخاتمة في دراسةِ الحركة الروائية).

يمكنُ أيضاً ملاحظةُ الحركة نحو العبوديةِ في **البحث عن الزمن المفقود**، غير أنّ نقطةَ الوصول تقعُ أدنى بكثيرٍ مما هي عليه في **الأحمر والأسود**، إذ يُظهِرُ مرسيل في زمن غرامياته الأولى شكلاً من أشكال إرادةِ الزُّهدِ، فهو ينقطعُ عن رؤية جيلبرت حين يعلمُ أنّ الفتاةَ تُعرِضُ عنه، ويُقاومُ ببسالةٍ إغواء الكتابة إليها. إلاّ أنّه لا يملكُ ما يكفي من الإرادةِ والنفاقِ للفوز بقلبِ المحبوبة، فهو أقلّ قوّةً من جوليان، لكنّه قويٌّ بما يكفي للإفلات من العبودية. وهو يخضع ـ على العكس من ذلك ـ لهذه العبودية في روايتَي **السجينة** (*La Prisonnière*) و**الهاربة** (*La Fugitive*). تقعُ أدنى نقطةٍ في هذا «الانحدار إلى الجحيم»، كما عند ستاندال، في القسم الذي يسبقُ مباشرةً الخاتمةَ المُخَلِّصةَ.

إنّ تطوُّرَ الشخصياتِ الثانوية النفسيّ والروحيّ هو أيضاً تطوُّرٌ نحو العبودية، تطوُّرٌ لا ينقطعُ، في هذه الحالة، في خاتمة الرواية، إذ إنّ شارلو، على سبيل المثال، لا يفتأُ يتراجعُ وينحدرُ منذ بداية الرواية وحتى نهايتها.

لا يمكنُ تمييزُ هذه الحركة نحو العبودية عن حركة **السقوط** التي عرّفناها في الفصل الثالث. وسنقومُ هنا بتقديم هذه الظاهرةِ من زاويةٍ مختلفةٍ لتحديدِ بعضِ الصِيَغ مثل جدليةِ السيّد والعبد، فهذه الجدليةُ لا تنتمي إلاّ إلى المناطق العليا من الوساطةِ الداخلية، فحين

يكون المتنافسان قريبَين جداً واحدُهما من الآخر تؤدّي الوساطةُ المزدوجةُ إلى افتتانٍ مزدوج، فيُصبحُ زُهدُ الرغبة لاإرادياً، ويُولَدُ حالةٌ من الشلل. فلدى الشريكَين احتمالاتٌ ملموسةٌ ومتقاربةٌ جداً، وهما يتعارضان بشكلٍ فعّالٍ لدرجةِ أنهما لا يعودان قادرَين، هما الاثنان، على الاقتراب من الغرضِ المرغوب، فيبقيان هكذا متقابلَين دون حراكٍ في تعارضٍ يشتركان فيه معاً بشكلٍ تامّ. ويُعتَبَرُ كلٌّ منهما بالنسبة إلى الآخر بمثابة صورته الخارجة من المرآة لتقطعَ عليه الطريق. أمّا السيادةُ، التي صارت ثانويةً، فتختفي.

يُمَثِّلُ كاراماروف الأب (Karamazov) وأولادُهُ هذه المرحلة الأخيرة من الوساطةِ الداخلية، كما أنّ فارفارا بتروفنا (Varvara Petrovna) وستيبان تروفيموفيتش (Stépane Trofimovitch)، في رواية **الشياطين** (*Les Démons*) هما أيضاً مفتونان واحدهما بالآخر. ولقد ألهمت هذه النماذجُ أندريه جيد فسعى إلى تجسيدِ هذه الصورة للرغبة في شخصية الزوجين لا بيروز (La Pérouse) في روايته **مزيّفو النقود**(*) (*Les Faux monnayeurs*).



قمنا بوضع الخطوطِ الأولى لتطوّرِ الوساطة المزدوجة النظريّ، كما رأينا اشتدادَ الرغبة وخطورتها دون أيّ تدخُّلٍ خارجٍ عن المثلّثين المنطبقَين، فالوساطةُ المزدوجةُ شكلٌ منغلقٌ على نفسه تسري فيه الرغبةُ وتقتاتُ بمادّتها نفسِها. وبالتالي، فإنّ الوساطةَ المزدوجةَ تُعتَبَرُ أبسطَ «مُوَلِّدٍ» حقيقيٍّ للرغبة، ولهذا السبب اخترناها لعرضنا النظريّ. ويمكننا تماماً، انطلاقاً من الوساطة المزدوجة، تصوُّرَ أشكالٍ أكثر تعقيداً ومستقلّةٍ تُوَلِّدُ **عوالمَ روائية** أوسع أكثر وأكثر. وكثيراً ما تتوافقُ

(*) رواية صدرت عام 1925 لأندريه جيد (1869-1951).

مع هذه الأشكال الأكثر تعقيداً مواقفُ ملموسةٌ، إذ يختارُ الشخصُ الراغبُ، عوضاً عن أخذ عبدِه الخاصّ كوسيطٍ، شخصاً ثالثاً، ويختار هذا الأخيرُ شخصاً رابعاً . . . فسان لو (Saint-Loup) هو عبدُ راشيل (Rachel) التي هي نفسُها عبدةُ «لاعِبِ البولو» الذي هو نفسُهُ عبدُ أندريه (André) . . . وهكذا يصبحُ لدينا «سلسلةٌ» من المثلّثات، فالشخصُ الذي يؤدّي دورَ الوسيطِ في المثلّث الأوّل يؤدّي دورَ العبدِ في الثاني وهكذا دواليك.

وتُعتَبَرُ مسرحيةُ **أندروماك**[*] (*Andromaque*) لراسين مثالاً رائعاً لهذه «السلسلة من المثلّثات»، فأوريست (Oreste) عبدُ هيرميون (Hermione)، وهيرميون عبدةُ بيروس (Pyrrhus)، وبيروس عبدُ أندروماك الوفيةِ لذكرى إنسانٍ ميت. إنّ عيونَ جميع هذه الشخصياتِ شاخصةٌ إلى وسيطها وتشعرُ تجاهَ عبيدها بلامبالاةٍ مطلقة. وهم يشبهون بعضَهم من ناحية كبريائهم الجنسيّ وعزلتهم الكئيبة وقساوتهم اللاواعية، فمسرحيةُ **أندروماك** هي مأساةُ المُتَملّقِ ومأساةُ نمطٍ حديثٍ جداً من الوساطة.

والحقُّ أنّ المأساةَ الراسينيةَ تعكسُ الرغبةَ الميتافيزيقيةَ أكثرَ ممّا تكشفها، فالروائيُّ يُشيرُ إلى التشابه بين الشخصيات، أمّا كاتبُ المأساةِ فيسعى إلى إخفائه. ولا يغيبُ عن بالِ النُقّاد أنْ يُشيروا إلى أنّ تلك الشخصياتِ الشديدةَ الشبه هي خطأٌ من وجهة نظر المأساة.

إنّ العالَمَ الروائيَّ لرواية **أميرة كليف**[**] (*La Princesse de Clèves*) قريبٌ من عالم راسين، فالحبُّ فيه تعيسٌ دوماً. والقصص الكئيبة للسيّدة تورنون (Tournon) والسيّدة تيمين (Thémines) هي

(*) مأساة لراسين (Racine) تعودُ إلى عام 1667.

(**) رواية لمدام دو لافاييت (Mme de La Fayette) تعود إلى عام 1678.

بمثابة تحذيرٍ للسيّدة دو كليف، لكنّ البطلةَ غير قادرةٍ، وحتى النهاية، على إدراكِ أنّ مصيرَ هاتين المرأتين السيئتي الحظّ صورةٌ عن مصيرِها هي بالذات، فالنصفُ الربيعيُ من الحبّ هو الذي يأتيها متجسّداً في هيئة الدوق دو نومور (de Nemours)، ويتطابقُ كبرياؤها مع هذا الوهم فترفضُ النصفَ الآخرَ ظنّاً منها أنّه مُخصّصٌ للنساء **الأخريات.** لكنّ الأميرةَ تفلتُ من الرغبة، أي من الكبرياء، فتخوضُ بنفسها في نهاية الرواية التجربةَ الرهيبةَ التي تجعلها **تتطابقُ** مع بقيةِ النساء اللائي يَضلِلْنَ بسبب الحبّ. ولا نجدُ شخصيةً في مسرحية **أندروماك** تخوضُ مثلَ هذه التجربة. ولنستمعْ إلى ما تقولُه السيّدة دو كليف حين تكتشفُ أنّ السيّد نومور قد فضحَ سرَّها، إذ تباهى الدوق أمام أصدقائه بالحبّ الذي تكنّه له الأميرة:

«قالتِ السيّدة دو كليف بمرارةٍ: لقد أخطأتُ حين اعتقدتُ أنّ هناك بين الرجال من هو قادرٌ على إخفاء ما يُرضي غرورَه... وها أنذا مع ذلك أجدُ نفسي، من أجل هذا الرجلِ الذي ظننتُ أنّه مختلفٌ عن بقية الرجال، شبيهةً ببقيةِ النساء على الرغم من اختلافي الكبير عنهنّ».

تُلخّصُ الأميرةُ بعبارةٍ واحدةٍ كلَّ عمليةِ الرغبة الميتافيزيقية. فالشخصُ الراغبُ يتعلّقُ بوسيطٍ وتعملُ رغبتُه على تجميلِه. فيظنُّ الراغبُ أنّه يفوزُ بفرديتِه وهو يرغبُ في هذا الشخص، لكنّه في الحقيقةِ يخسرها لأنّ كلّ فردٍ هو ضحيةُ هذا الوهمِ بالتحديد. فلكلّ امرأةٍ السيّد نومور الخاصّ بها.

يجبُ مقابلةُ رواية **أميرة كليف** بعيون الأدبِ الروائيّ لأنّها تكشفُ بعضَ أوجهِ الرغبة الميتافيزيقية، فالمأساةُ الراسينية ترى في التباينِ العشقيّ قَدَراً محتوماً، أمّا الروائيةُ الكلاسيكيةُ فتتساءلُ عن معنى الرغبة وتُشيرُ، في الخاتمة، إلى آليةِ سوء الفهمِ العشقيّ البشعة والمؤلمة، فها

هي السيّدة دو كليف تقولُ في لقائها الأخير مع الدوق دو نومور:

«لربمّا كان السيّدُ دو كليف الرجلَ الوحيدَ في العالم القادر على إبقاءِ الحبِّ في الزواج، لكنْ لم يشأ قَدَري أنْ أستفيدَ من هذه السعادة. ولربّما لم يبقَ حبُّه أيضاً إلاّ لأنّه لم يرَ مثيلَهُ في نفسي. لكنّني قد لا أملكُ الوسيلةَ ذاتها للحفاظ على حبّكَ، لا بل أعتقدُ أنّ العقباتِ هي التي أبقتْ عليه . . .».

لا تكمنُ «رسالة» الرواية في التضحيةِ احتراماً لذكرى زوج متوفّى كما كان يحلو للنقد الذكوريّ والبورجوازيّ تكراره حتى أيامنا هذه. كما أنّ لا علاقةَ للخاتمةِ أيضاً بالمجد الجامد على طريقة كورنيه (Corneille). إذ ترى السيّدة دو كليف أخيراً المستقبلَ الذي ينتظرها، فترفض المشاركةَ بهذه اللعبةِ الجهنّمية. وهي بابتعادها عن البلاط تفلتُ من العالم الروائيّ وتنجو من العدوى الميتافيزيقية.

الفصل الثامن

المازوشية والسادية

لقد علَّمَتِ العديدُ من التجاربِ المتتاليةِ السيِّدَ أنّ الأغراضَ المرغوبةَ تفقدُ قيمتها في نظره عند امتلاكها، وبالتالي سوف لن يهتمّ السيّدُ بعدَ الآن إلاّ بالأغراضِ التي يمنعه من امتلاكِها وسيطٌ لا يلين، فالسيّدُ يبحثُ عن العقبةِ التي لا يمكنُ تجاوزها ويندرُ ألاّ يقعَ عليها.

يذهبُ رجلٌ للبحثِ عن كنزٍ مُخَبّأ ـ على حدّ علمه ـ تحت حَجَرٍ، فيقلبُ عدداً كبيراً من الحجارة واحداً بعد الآخر لكنه لا يعثرُ على شيء، فيتعبُ من المحاولةِ غير المجدية لكنّه يرفضُ التوقُّفَ لأنّ الكنزَ ثمينٌ جداً، وبالتالي يسعى الرجلُ وراء **حجرٍ ثقيلٍ صعبِ الحمل** ويضعُ كلَّ آماله فيه ويهدرُ معه ما تبقّى من قواه.

إنّ المازوشيّ ـ وهو الذي قمنا بتعريفه لتوّنا ـ هو أوّلاً سيّدٌ قَرِفٌ، فهو رجلٌ قادهُ فوزُهُ الدائم، أي بالأحرى خيبتُه الدائمة، إلى تمنّي الفشل لنفسِه، ووحدُه هذا الفشلُ يمكنُ أنْ يكشفَ له آلهةً أصيلةً، وسيطاً لا تؤثّرُ فيه محاولاتُه، فنحن نعلمُ أنّ الرغبةَ الميتافيزيقيةَ تقودُ دائماً إلى العبوديةِ، أي إلى الفشلِ والعار، فإنْ تأخّرتْ هذه العواقبُ طويلاً ترى الشخصَ الراغبَ نفسَه يسعى جاهداً، بمنطقِه الغريبِ، إلى تعجيلِ قدومها، فالمازوشيّ يُعَجِّلُ

مصيرَهُ ويجمعُ في لحظةٍ واحدةٍ المراحل التي كانت حتى ذلك الحين منفصلةً عن الإجراء الميتافيزيقيّ. وإنْ كانت المحاكاةُ في الرغبةِ «العاديّةِ» هي التي تُوَلِّدُ العقَبَةَ، فالعقبةُ الآنَ هي التي تُولِّدُ المحاكاة.

تقودُ السيادةُ إلى المازوشية، أمّا العبودية فتقودُ إليها أيضاً لكن بصورةٍ مباشرة أكثر. ولنُذَكّرْ بأنّ ضحيةَ الوساطة الداخليةِ تظنُّ دائماً أنّها تَلْمَحُ نيّةً عدائيةً في العقبةِ الآليةِ التي تضعُها أمامها رغبةُ الوسيط، فتحتجُّ تلك الضحيةُ بقوّةٍ، لكنّها تؤمنُ في أعماقها أنّها تستحقُّ العقابَ الذي ينزلُ بها، إذ تبدو عدائيةُ الوسيطِ إلى حدٍّ ما مشروعةً دوماً، لأنّ المرءَ يعتبرُ نفسَه، حُكماً، أدنى من صاحبِ الرغبةِ التي ينسخها هو بالذات. وبالتالي تُضاعفُ العقباتُ والاحتقارُ الرغبةَ، لأنّها تُؤَكِّدُ تفَوُّقَ الوسيطِ. وهكذا لا يفصلُ بين اختيارِ الوسيطِ، بسببِ العقبةِ التي يضعها أمامنا لا بسببِ الخصالِ الإيجابية التي نظنُّ أنّه يحملها، إلاّ حاجزٌ واهنٌ. ويتمُّ عبورُ هذا الحاجزِ ببساطةٍ أكبر كلّما زادَ احتقارُ الشخصِ الراغبِ لنفسِه.

إنّ كلَّ ما يقومُ به الشخصُ الراغبُ يُمكن له في نهاية المطاف، وفي حالة الرغبة «العاديّة»، أنْ يرتدَّ ضدَّهُ، لكنَّ الجاهلَ لا يجدُ أيّ علاقةٍ بين مصائبه ورغبته. أمّا المازوشيّ فيُدركُ هذه العلاقةَ **الحتمية** بين المصيبةِ والرغبة الميتافيزيقية، ومع ذلك لا يتخلّى عن هذه الرغبة. كما يختارُ، وبمفارقةٍ ملفتةٍ أكثر من المفارقات السابقة، أنْ يرى في العارِ والفشلِ والعبوديةِ **علاماتِ** الألوهية والشرطَ اللازمَ لأيّ نجاحٍ ميتافيزيقيّ، لا العواقبَ الحتميةَ لإيمانٍ لا موضوع له ولسلوكٍ عبثيّ، كما صارَ الشخصُ الراغبُ يبني سعيَه إلى الاستقلاليةِ على الفشلِ نفسِه، ويؤسّسُ مشروعَه نحو الألوهيةِ على الجحيم.

ولقد أصابَ دوني دو روجمون حين رأى، في كتابه **الحبّ والغرب**، أنّ الشَّغَفَ يقتاتُ من العقباتِ التي تعترضُه ويموتُ إنْ

غابَتْ، وبالتالي يُعَرِّفُ روجمون الرغبةَ على أنّها الرغبةُ في وجود عقبة.

إنّ ملاحظاتِ كتاب **الحبّ والغرب** ملفتةٌ للنظر، لكنْ يبدو لنا التركيبُ التفسيريّ في هذه المرحلة غيرَ كافٍ، إذ يُعتَبَرُ ناقصاً كلُّ تركيبٍ يقودُ إلى غرضٍ أو مفهومٍ مجرّدٍ لا إلى علاقةٍ حيّةٍ بين فردَين، فالعقبةُ لا يمكنُ لها، حتّى في حالة المازوشية حيث هي مباشرةً غايةُ البحث، أنْ تكونَ في المرتبة الأولى. وإنْ كان السعيُ إلى الوسيطِ لم يَعُدْ مباشراً، إلاّ أنّه مستمرٌّ عن طريقِ العقبة.

في المرحلةِ الأدنى من الوساطةِ الداخليةِ يحتقرُ الشخصُ الراغبُ نفسَهُ لدرجة أنّه لا يثقُ إطلاقاً بحكمه الخاصّ، إذ يظنُّ أنّه بعيدٌ كلّ البُعدِ عن الخير الأسمى الذي يسعى إليه، ولا يعتقدُ أنّ أثرَ هذا الخير قد يمتدُّ ليصلَ إليه، وهو بالتالي ليس واثقاً من قدرته على التمييز بين الوسيطِ والأناسِ العاديين، فلا يوجدُ إلاّ شيءٌ واحدٌ يعتقدُ المازوشيُّ أنّه قادرٌ على تقييمه، إنّه هو بالذات، أمّا القيمة التي يُعطيها لنفسِه فهي الصفر. فالمازوشيُّ يحكمُ على الآخرين وَفقاً لنفاذِ بصيرتهم تجاهه، فهو يُعْرِضُ عن أولئك الذين يُبدون تجاهه المودّةَ والحنانَ، ويميل بقوة ـ على العكس من ذلك ـ إلى من يُظهِرُون له، من خلال ما يُبدونه تجاهه من احتقارٍ أو يَظهَرُ أنّهم يفعلون، أنّهم لا ينتمون مثله إلى جنسِ الملعونين. فنحنُ مازوشيون حين لا نختارُ الوسيطَ وَفقاً للإعجابِ الذي يُثيرُهُ فينا وإنما وفقاً للقَرَفِ الذي نُثيرُهُ في نفسِه أو يبدو أننا نثيره.

إنّ تفكيرَ المازوشيّ، من منظور الجحيم الميتافيزيقي، لا غبارَ عليه، فهو نموذجٌ من نماذج الاستقراء العلميّ، لا بل لربّما كان النموذجَ الأصليّ للتفكير الاستقرائيّ.

سبقَ أنْ رأينا في الفصل الثاني أمثلةً عن المازوشية يُحَدِّدُ فيها الإذلالُ والعجزُ والخجلُ، أي العقبةُ، خَيارَ الوسيط، فالموقفُ المتحفِّظُ لعائلةِ غيرمانت يُثيرُ رغبةَ مرسيل «في أنْ يجعلَهم يستقبلونه». ولا يختلفُ الإجراءُ في حالة رجل القبو وجماعة زفيركوف، إذ توجدُ في واقعةِ الضابطِ عقبةٌ بالمعنى الحرفيّ للكلمة، على اعتبارِ أنّ هذا الوقحَ يُرغِمُ رجلَ القبو على النزول من على الرصيف.

يمكننا التحقُّقُ عند جميع روائييّ الوساطةِ الداخليةِ من صحّةِ ملاحظات دوني دو روجمون: «إنّ العقبةَ الأخطر...هي...الأفضل. إنها الأكثر قدرةً على تغذية الشغف». التوصيفُ دقيقٌ، لكنْ يجبُ إضافةُ أنّ العقبةَ الأخطرَ لا تملكُ هذه القيمةَ إلاّ لأنّها تُعَيِّنُ وجودَ أسمى وسيطٍ، فمرسيل يُحاكي ألبرتين في أسلوبِ كلامها وفي عاداتها ويتبنّى حتّى ذوقَها، كما يجهدُ رجلُ القبو بصورةٍ مضحكةٍ لتقليدِ تَبَجُّحِ الرجلِ الذي أذلَّه. ولربّما فقدتْ إيزوت (Iseult) الكثيرَ من جاذبيتها لو لم تكُنِ المرأةَ المنذورةَ للملك، إذ يطمحُ تريستان إلى المَلَكيّةِ بمعناها المطلق. ويبقى الوسيطُ متوارياً لأنّ أسطورةَ تريستان تُعتَبَرُ أوّلَ قصيدةٍ رومنسية. والروائيون العباقرة هم وحدهم القادرون على إضاءةِ أعماقِ النفسِ الغربيةِ بالكشفِ عن وجودِ الإنسانِ الشَّغِفِ القائمِ كلّه على المحاكاة.

إنّ المازوشيّ صاحبُ ذهنٍ أكثر صفاءً وفي الوقت نفسه أكثر عماءً من بقيةِ ضحايا الرغبة الميتافيزيقية، فهو أصفى ذهناً، بمعنى الصفاء الذهنيّ الذي مايزالُ شائعاً في أيامنا، لأنّه الوحيدُ من بين جميع الأشخاص الراغبين الذي يلاحظُ الرابطَ بين الوساطةِ الداخليةِ والعقَبة. إنه أكثرُ عماءً لأنّه، عوضاً عن دفع هذا الوعي حتى الوصول إلى الاستنتاجات التي يسعى إليها، أي بعبارةٍ أخرى، عوضاً عن

تجنُّبِ التعالي المُنحرِفِ، تراه، ويا للمفارقةِ، يسعى جاهداً لإرضاءِ رغبتِهِ مندفعاً نحو العقبةِ ناذراً نفسَهُ للتعاسةِ والفشل.

ولا يصعبُ الكشفُ عن مصدرِ هذا الصفاء الذهنيّ المشؤوم الذي يُمَيِّزُ مراحلَ الداء الأنطولوجيّ الأخيرة، إنّه اقترابُ الوسيط، فالعبوديةُ هي دائماً خاتمةُ الرغبةِ لكنّ هذه الخاتمةَ هي بعيدةٌ جداً في البداية ولا يمكنُ للشخصِ الراغبِ تصوّرها. وتُصبحُ هذه الخاتمةُ مرئيةً أكثر فأكثر لأنّ مراحلَ الإجراءِ الميتافيزيقيّ تتسارعُ مع تقلُّصِ المسافةِ الفاصلةِ بين الوسيطِ والشخصِ الراغبِ، وبالتالي تميلُ كلُّ رغبةٍ ميتافيزيقيةٍ إلى المازوشيةِ لأنّ الوسيطَ يقتربُ باستمرار، ولأنّ النورَ الذي يجلبه معه عاجزٌ، لوحده، عن شفاء الداء الأنطولوجيّ، ولا يمكنه سوى تقديم وسيلةٍ للضحيةِ تُمَكِّنُها من تسريع بلوغ النهاية المشؤومة، إذ تسيرُ كلُّ رغبةٍ ميتافيزيقيةٍ نحو حقيقتها الخاصّة بها ونحو وعي الشخصِ الراغبِ بهذه الحقيقة. ويمكنُ الحديثُ عن مازوشيةٍ حين يدخلُ الشخصُ الراغبُ بنفسِه نورَ هذه الحقيقةِ ويعملُ بحماسٍ على مجيئها.

تقومُ المازوشيةُ على حَدْسٍ عميقٍ، لكنّه غير كافٍ بعد، بالحقيقة الميتافيزيقية، وهو حدسٌ منحرفٌ وفاسدٌ عواقبُهُ أوخمُ من براءةِ المراحل السابقة، فما إنْ يلمحُ الشخصُ الراغبُ الهوَّةَ التي حفرتها الرغبةُ تحت أقدامه حتى يرمي بنفسه فيها عمداً آملاً أنْ يَلقى فيها ما لم تمنحه إياه المراحلُ الأقلُّ حِدَّةً من الداء الميتافيزيقيّ.

أحياناً يصعبُ عملياً التمييزُ بين المازوشيةِ بحصر المعنى والمازوشية اللاواعية والمتفشّية التي تخترقُ كافّةَ أشكالِ الرغبة الميتافيزيقية، فالحقُّ أنّ دون كيشوت وسانشو لا يكفّانِ عن العبثِ حتى يأتي من يوسعهما ضرباً. وكانَ القرّاءُ «المثاليون» يُحَمِّلون سرفانتس مسؤوليةَ ما يتلقّاهُ بطلُه من ضربٍ مُبرِّحٍ بالعصا، أمّا القراءُ

المعاصرون لنا، وهم «أصفى ذهناً» وأكثرُ «واقعيةً» من الآخرين الرومنسيين، فينعتون دون كيشوت **بالمازوشيّ** بطيبة خاطر. والحُكْمان المتعارضان شكلان متناقضان وتوأمان للخطأ الرومنسيّ، فدون كيشوت ليس مازوشياً، بحصر المعنى، كما أنّ سرفانتس ليس ساديّاً، فدون كيشوت يُحاكي وسيطَهُ أماديس دو غول أمّا حالة جوليان سوريل فمشكوكٌ فيها أكثر، إذ كان باستطاعةِ الشابّ المراهق أنْ يعيشَ مُرَفَّهاً عند صديقِه فوكيه (Fouquet)، لكنّنا نراه في بيت دو لا مول يلتمسُ احتقارَ أشخاصٍ أرستقراطيين أدنى منه قدراً وقيمةً. وأيضاً، ماذا يعني هذا الشَّغَفُ الجارفُ الذي يتأتّى عن ازدراءِ ماتيلد ويزولُ بزواله؟

هناك فوارقُ دقيقةٌ كثيرة ممكنة بين الشخصِ الراغبِ الذي يتحمّلُ مُذعِناً العواقبَ البغيضةَ للوساطةِ وبين الذي يسعى إليها بلهفةٍ، لا لأنّها مصدرُ متعةٍ له وإنما لأنّها بمثابةِ **القربانِ المقدّس** في نظره. لا يوجدُ حدٌ فاصلٌ نهائيّ بين النزعة الماقبل مازوشية عند دون كيشوت والنزعة المازوشية الواضحة عند مرسيل وبطل القبو. ولا يوجدُ بشكلٍ خاصّ ما هو «طبيعيّ» من جهة، وما هو «مَرَضيّ» من جهةٍ أخرى. إنّها رغباتُنا الذاتية التي ترسمُ خطّاً فاصلاً، اعتباطياً في أغلب الأحيان، بين الصحّةِ والمَرَض. أمّا العبقريةُ الروائيةُ فتمحي هذا الخطَّ وتُلغي الحدود، ولا أحدَ يعلمُ أينَ تبدأُ المازوشيةُ المُنفِّرَةُ ولا أين يتوقّفُ الميلُ النبيلُ إلى المخاطرة والطموحُ المُكَنّى بـ «المشروع» (Légitime).

إنّ كلَّ اقترابٍ للوسيطِ تقَدُّمٌ نحوَ المازوشية، حتى أنّ الانتقالَ من الوساطة الخارجيةِ إلى الوساطةِ الداخليةِ نفسَه له معنًى مازوشيّ. وكما الضفادعُ في الخرافةِ المعروفة، يقومُ الناسُ غيرُ الراضين عن وسيطِهم الضعيفِ باختيار وسيطٍ فعّالٍ يمزّقهم إرْباً إرْباً. وكلُّ عبوديةٍ

هي قريبةٌ من المازوشية، لأنّها تستند إلى العقبةِ التي تضعها في وجهنا رغبةُ منافسٍ ما، ولأنّ العبدَ يبقى ملتصقاً بهذه العقبةِ كما الرّخوياتُ بالصخرة.

تكشفُ المازوشيةُ بشكلٍ تامٍّ عن التناقضِ الذي تقومُ عليه الرغبةُ الميتافيزيقية، فالشخصُ الشّغِفُ يبحثُ عن الإلهيّ من خلال العقبةِ التي يتعذّرُ تجاوزها، أي تحديداً من خلال ما لا يَسمح بعبوره. وهذا المعنى الميتافيزيقيّ هو الذي يفوتُ معظمَ علماء النفس (Psychologues) والأطبّاء النفسيين، إذ تقفُ تحليلاتهم عند مستوى حدسيٍّ متدنٍّ جداً، فيؤكّدون مثلاً أنّ الشخصَ يرغبُ، ببساطةٍ، في العارِ والذلّ والعذاب. والحقُّ أنّ لا أحدَ يرغبُ في مثل هذه الأمور، فجميعُ ضحايا الرغبةِ الميتافيزيقية، بمن فيهم المازوشيون، يطمعون بألوهيةِ الوسيط، وهم يَقبَلون إذا استدعى الأمر ـ والأمر يستدعي ذلك دائماً ـ العارَ والذلّ والعذاب، لا بل يسعَون وراءها من أجلِ هذه الألوهيةِ تحديداً. وتكشفُ التعاسةُ لهؤلاءِ الضحايا الكائنَ الذي يبدو أنّ محاكاته قادرةٌ أكثر من أيّ شيءٍ كان على تخليصِهم من وضعهم البائس. لكنّ هذه الضمائرَ التعسةَ لا ترغبُ ببساطةٍ إطلاقاً في العارِ والذلّ والعذاب. فلا يُمكنُ فهمُ المازوشيّ ما لم نُدرك الطبيعةَ الثلاثيةَ لرغبته، إذ يتخيّلُ بعضُهم رغبةً خطّيةً ويرسمون دائماً خطّاً مستقيماً ينطلقُ من الشخص الراغبِ، ويؤدّي هذا الخطُّ دائماً إلى المتاعب التي نعرفها، فهم يعتقدون أنّهم يضعون يدهم على **الغرض** المرغوب بالذات، ويؤكّدون أنّ المازوشيّ يرغبُ فيه، أي إنّه باختصار يرغبُ في ما لا نرغبُ فيه أبداً نحن الآخرون.

هناك أمرٌ مزعجٌ آخر في ذاك التعريف يكمنُ في أنّه يجعلُ مستحيلاً أيَّ تمييزٍ، وإنْ كان نظرياً، بين الرغبةِ الميتافيزيقيةِ بشكلٍ

عامٍّ والمازوشية بشكلٍ خاصّ. والحقّ أننا نتحدّثُ عن المازوشية كلّما لاحظنا وجودَ علاقةٍ بين الرغبةِ وعواقبها المشؤومة. ونبدو متأكدين أنّ الشخصَ الراغبَ نفسَه يلاحظُ هذه العلاقة، بينما هي متجاهَلةٌ تماماً في المراحل العليا من الوساطة، إذ يجبُ الحديثُ عن المازوشيةِ حصراً في حال كانتِ العلاقةُ معروفةً، وذلك إذا أردنا الاستمرارَ في إعطاء هذا المصطلح محتوًى نظرياً دقيقاً.

إنّ جعلَ العذاب غايةَ الرغبة بالذات هو خطأٌ بالغُ الدلالة ـ سواء أكان العذابُ مجرّدَ نتيجةٍ أم كان، كما في المازوشية، شرطاً مُسبقاً للرغبة. ولا يمكنُ عزوُ هذا الخطأ، تماماً كما هي حالُ الأخطاء الأخرى المشابهة، إلى مصادفةٍ سيّئةٍ أو إلى عيبٍ في التدابيرِ الاحترازية «العلمية» المتعلّقةِ بالملاحظة، إذ **لا يرغبُ** المُلاحِظُ الغوصَ في حقيقةِ الرغبة إلى الحدّ الذي تبدو فيه هذه الحقيقةُ وكأنّها تمسُّهُ هو بالذات كما تمسُّ الشخصَ الذي يُشكّلُ موضوعَ ملاحظته، فمن شأنِ الإبقاء على العواقب الوخيمة للرغبة الميتافيزيقية مقصورةً على غرضٍ لا يرغبُ فيه إلاّ المازوشيُّ وحدَه، أنْ يجعلَ هذا المسكينَ كائناً على حدة، أي وحشاً لا علاقةَ لمشاعرِه بمشاعرِ الناس «الطبيعيين»، أي بمشاعرنا نحنُ بالذات، وبالتالي يبدو المازوشيُّ وكأنّه يرغبُ في **عكس** ما نرغبُ فيه جميعاً. وهكذا يتمُّ نقلُ التناقض، الذي يجبُ اعتبارُهُ داخل رغبتِنا نحنُ بالذات، إلى الخارج، فيصبحُ حاجزاً بين المُلاحِظِ وذاك المازوشيّ الذي من الخطرِ فهمه بشكلٍ كاملٍ. ولنلاحظْ أنّ التناقضاتِ، التي هي في الحقيقة أساسُ حياتنا النفسية، تظهرُ دائماً بصورةِ «اختلافاتٍ» بين **الآخر والأنا**، إذ تُفسِدُ العلاقاتُ التي تُقيمُها الوساطةُ الداخليةُ الكثيرَ من الملاحظاتِ التي تدّعي أنّها «علمية».

إننا ندفعُ بعيداً عنّا كلَّ رغبةٍ تبدو لنا عواقبُها وخيمةً، وذلك

لكي لا نتعرّفَ فيها صورةَ رغباتنا الخاصّة أو صورتَها المُشوَّهَة. ويرى دستويفسكي ـ مُحِقّاً ـ أنّنا بِخبْسِ جارِنا في مَصَحّ الأمراضِ العقليةِ نُقنِعُ أنفسَنا بسلامةِ عقلنا، فما الشيءُ المشتركُ الذي يجمعُنا بهذا المازوشيّ اللعين الذي تتوجّهُ رغبتُه إلى جوهرِ ما لا يجبُ الرغبةُ فيه نفسِه؟ فمن الأفضلِ بالتأكيد ألاّ نعرفَ أنّ المازوشيَّ يرغبُ تماماً في ما نرغبُ فيه نحن، إنّه يرغبُ في الاستقلاليةِ والسيادةِ الإلهية، وفي تقديرِه لنفسِه وتقديرِ **الآخرين** له لكنّهُ، وبحدْسِ بالرغبةِ الميتافيزيقيةِ أعمق من حدسِ جميع أطبّائه على الرغم من عدم اكتمالِ هذا الحدس بعد، لم يَعُدْ يأملُ باكتشاف هذه النِّعَمِ التي لا تُقَدَّرُ بثمنٍ إلاّ تحت جناحِ سيّدٍ سيكونُ هو عبدَه الذليل.



ثمّةَ أيضاً، إلى جانب المازوشية الوجوديةِ التي قُمنا بتوصيفِها، مازوشيةٌ وساديةٌ جنسيتان حصراً تؤدّيان دوراً هامّاً في أعمالِ بروست ودستويفسكي.

يسعى المازوشيُّ الجنسيّ إلى إعادة إنتاجِ ظروفِ الرغبة الميتافيزيقيةِ الشديدة في حياتِه الجنسية، فهو يريدُ شريكاً جلّاداً لأنّهُ يريدُ أنْ يكونَ مُضْطَهَداً. وفي الحالةِ المثالية، فإنّ الشريكَ والوسيطَ يجبُ أنْ يكونا شخصاً واحداً لكنْ يتَعذّرُ تحقيقُ هذه الحالةِ المثالية تحديداً، لأنّها لو تحققّتْ لَما عادتْ مرغوبةً، لفقدانِ الوسيطِ كامل قدراته الإلهية، وبالتالي يُرغَمُ المازوشيُّ على محاكاةِ نموذجه المثاليّ المستحيل، إذ يريدُ أنْ يؤدّي أمام شريكِه الجنسيّ الدورَ الذي يؤدّيه ـ أو يظنُّ أنّه يفعل ـ أمام وسيطِه في الحياةِ اليومية. ويرتبطُ العنفُ الذي يطالبُ به المازوشيّ، في ذهنه، بالعنف الذي قد يُنزِلُهُ به وسيطٌ إلهيٌّ بحق.

لا يمكننا، حتى في هذه المازوشيةِ الجنسيةِ الخالصة، أنْ نقولَ إنّ الشخصَ «يرغبُ» في العذاب، إنّ ما يرغبُ فيه هو وجودُ وسيطٍ، أي الاتصالُ بالإلهيّ، ولا يمكنه تحريضُ صورة هذا الوسيطِ إلاّ بإعادةِ تشكيلِ المحيطِ الحقيقيّ أو المفترَضِ لعلاقته به، إذ لا يحملُ العذابُ الذي لا يُذَكِّرُ بالوسيطِ أيّ قيمةٍ جنسيةٍ عند المازوشيّ.

إنّ الساديةَ هي التحوُّلُ «الجدليُّ» للمازوشية، إذ يختارُ الشخصُ الراغبُ، وقد أعياهُ دورُ الضحية، أنْ يُصبحَ جلّاداً. ولم تستطعْ أيّةُ نظريةٍ للسادية ـ المازوشية حتى الآن أنْ تُبيِّنَ إلزامية هذا التحوّل، بينما تختفي الصعوباتُ مع مفهومِ مثلّثِ الرغبة.

يؤدّي المازوشيُّ، على خشبة مسرحِ الوجودِ، دورَه الخاصّ ويُحاكي رغبتَهُ الخاصّة، أمّا الساديُّ فيؤدّي دورَ الوسيط. ومن شأنِ هذا التغييرِ في المَلهاةِ ألاّ يُدهشنا، فنحنُ نعلمُ في الحقيقةِ أنّ جميعَ ضحايا الرغبةِ الميتافيزيقيةِ يسعَونَ إلى امتلاكِ كيان الوسيطِ عن طريقِ محاكاته، إذ يسعى الساديُّ لمحاكاةِ الإله في وظيفتِه الجوهريةِ المُتَمَثِّلةِ من الآن فصاعداً في الاضطهادِ، فيدفعُ شريكَه إلى تأديةِ دورِ المُضطَهَد، فالساديُّ يريد إيهامَ نفسه بأنّه قد بَلَغَ غايتَهُ، فيسعى لِشَغْلِ مكانِ الوسيط وللنظرِ إلى العالَم من خلال عيني هذا الأخير، آملاً أنْ تتحوَّلَ الملهاةُ شيئاً فشيئاً إلى واقعٍ. ويُعتَبَرُ عنفُ الساديّ ـ بالتالي ـ بمثابةِ جهدٍ جديدٍ لبلوغِ الألوهية.

لا يستطيعُ الساديُّ إيهامَ نفسه **بأنّه هو** الوسيط من دون تحويلِ ضحيته إلى نسخةٍ مطابقةٍ له، حتى إنّه لا يستطيعُ أنْ يتمالكَ نفسَه عن رؤيةِ نفسِه في **الآخر** المُعَذَّب، ذلكم هو المعنى العميق «للمشاركة» الغريبة التي غالباً ما تُلاحَظُ بين الضحيةِ والجلّاد.

غالباً ما يقولون إنّ الساديَّ يَضطهِدُ لأنه يظنُّ أنّه مضطَهَدٌ. هذا

صحيح، لكنّه ليس كلّ الحقيقة، فلِكَي يرغبُ المرءُ في أنْ يَضطَهِدَ بدورِه عليه أنْ يعتقدَ أنّه مُضطَهَدٌ من طرفِ شخصٍ يبلغُ، في اضطهادِه هذا تحديداً، منطقةً من الوجود أعلى بكثيرٍ مما لدينا، إذ لا يمكنُ أنْ يصبحَ المرءُ سادياً إلاّ إذا كان مفتاحُ الحديقةِ السحريةِ في حوزة الجلاّد.

وهكذا تكشفُ الساديةُ من جديدٍ عن هيبةٍ وسحرِ الوسيط الكبيرين، إذ يختفي الآنَ وجهُ الإنسانِ تحت قناع إله الجحيم. ومهما كان جنونُ الساديِّ فظيعاً فهو يحملُ المعنى نفسَه الذي تحملُه جميعُ الرغباتِ السابقة، وإذا ما لجأ الساديُّ إلى وسائلَ يائسةٍ فلأنّ ساعةَ اليأسِ قد حانت.

يُقِرُّ دستويفسكي وبروست بطابع المحاكاة الذي تتميّزُ به الساديةُ، فبعدَ الوليمةِ التي حطَّ فيها رجلُ القبو من قَدْرِه وتذلَّلَ وظنَّ أنّ جلاّدينَ هزيلينَ قد اضطهدوه، نراه يضطهدُ المومسَ التعيسةَ التي تقع بين يديه، فيُحاكي بالتالي السلوكَ الذي يظنُّ أنّه كان سلوكَ جماعة زفيركوف تجاهه، ويتوقُ إلى الألوهيةِ التي أسبغَها قلقُهُ النفسيُّ على هؤلاء الممثّلين الثانويينَ الهزيلين في المشاهد السابقة.

لا يخلو نظامُ تسلسلِ الأحداث في رواية **رجل القبو** من الأهمية، فالوليمةُ تأتي أوّلاً، ثمّ تأتي المشاهدُ مع المومسِ فيما بعد، وبالتالي تأتي الجوانبُ الوجوديةُ للبنيةِ المازوشية ـ الساديةِ قبل جوانبها الجنسية. ولا تُعطي الروايةُ، كما يفعلُ العديدُ من الأطبّاء والأطبّاء النفسيين، أيّ امتيازٍ لتلك الجوانب الجنسية، بل تُشَدِّدُ على المشروعِ الفرديّ الجوهريّ، إذ لا تتوَضّحُ مشكلاتُ المازوشية والساديةِ الجنسيةِ إلاّ إذا رأينا في هاتين الظاهرتين انعكاساً للوجود برمّتِه. ومن البديهيّ أنّ كلَّ انعكاسٍ هو لاحقٌ للشيءِ الذي يعكسه، وبالتالي فالمازوشيّة الجنسيّةُ هي مرآةُ المازوشية الوجودية لا العكس.

وتقومُ التأويلاتُ الدارجةُ، وهذا ما نشيرُ إليه مرّة أخرى، بقلبِ الاتّجاه الحقيقيّ للظواهرِ وتراتبيتها، فهي تُمرّرُ الساديةَ قبل المازوشيةِ، وتتحدّثُ عن السادية ـ المازوشية في حين عليها التحدُّث عن المازوشية ـ السادية، كذلك فإنّها تُعطي الأولويةَ دائماً للعناصرِ الجنسيةِ أمام العناصرِ الوجودية... وهذا القلبُ دائمٌ، لدرجةِ أنّ باستطاعته وحده تحديد الانتقالِ من النَّسَقِ الحقيقيّ، الذي هو ميتافيزيقيّ، إلى تلك الحقائق المضادّة التي تمثّلها غالباً كافّةُ أشكال «علم النفس» و«التحليل النفسيّ».

إنّ المازوشيةَ والساديةَ الجنسيتين محاكاة من الدرجةِ الثانيةِ، فهما محاكاةٌ للمحاكاة التي هي وجودُ الشخص الراغب ضمن الرغبة الميتافيزيقية. ولقد رأى بروست تماماً، كما فعل دستويفسكي، أنّ الساديةَ نسخٌ ولعبةٌ شغفةٌ يلعبها المرء مع نفسه لغايةٍ سحرية، إذ تُقَلِّدُ الآنسةُ فانتوي (Vinteuil) «الأشرارَ»، فتدنيسُ ذكرى الأب محاكاةٌ هي في آنٍ معاً مثيرة للسخرية وساذجة:

«إنّ ساديةً مثلها هي فنّانةُ الشرّ، مما يعني أنّ مخلوقاً شرّيراً تماماً لا يمكنه أنْ يكون كذلك، لأنّ الشرَّ لا يكون عندها خارجاً عنه، بل يبدو طبيعياً بالنسبة إليه ولا يمكن حتى تمييزه عنه ... [هؤلاء الفنّانون] يحاولون الدخول تحت جلد الأشرار ... بحيث يتملّكهم للحظةٍ وَهْمُ الخروجِ من روحهم المتردّدةِ والرقيقةِ إلى عالم اللذّةِ اللاإنسانيّ».

لا يكفُّ الساديُّ، وهو يمارسُ الشرّ، عن التطابق مع الضحيةِ، أي مع البراءةِ المُضطَهَدَة، فهو يتقمّصُ الخيرَ بينما يتقمّصُ وسيطُهُ الشرَّ. ويبقى التقسيمُ الرومنسيُّ و«المانويّ» (Manichéenne) إلى **أنا وآخرين** حاضراً على الدوام، لا بل هو يؤدّي دوراً جوهرياً في السادية ـ المازوشية.

إنّ المازوشيَّ في أعماق نفسه يرفضُ هذا الخيرَ الذي يظنُّ أنّه محكومٌ عليه به ويعشقُ الشرَّ المُضطَهِد، لأنّ الشرّ هو الوسيطُ. وتبدو هذه الحقيقةُ جليةً عند بروست، إذ يبحثُ جان سانتوي في المدرسة الثانويةِ عن شبّانٍ عنيفين يجعلون منه كَبشَ المحرقة. ويُعرّفُ الساردُ الشخصَ المرغوب في رواية **البحث عن الزمن المفقود** على أنّه «التجسيدُ الخياليّ والشيطانيّ لمزاجٍ يُخالفُ مزاجي ولحيويةٍ شبه بربريةٍ ووحشيةٍ كان يفتقرُ إليها ضعفيَ وفرطُ حساسيتي المؤلمة وغلوّ ميلي إلى الذهنية».

ويجهلُ الشخصُ الراغبُ نفسُه في معظم الأحيانِ شغَفَه بالشرّ، ولا تبدو الحقيقةُ إلاّ بصورةٍ ومضاتٍ في الحياةِ الجنسيةِ وفي بعض مناطق الوجود الهامشية. فسان لو (Saint-Loup) الرقيق ليس قاسياً إلاّ في تَعامُله مع الخدَم، إذ ينشغلُ الضميرُ الصافي تماماً بالدفاع عن الخير. ويتجلّى تفاقمُ الرغبةِ في أغلب الأحيان، وعند هذا المستوى، بتفاقم «الحسّ الأخلاقيّ» وبهذيانٍ مُحبٍّ للبشرِ وبالانضمام الصالح إلى صفوف المدافعين عن الخير.

يتماثلُ المازوشيُّ مع جميع «المُذَلّين والمُهانين» وكلّ المآسي الحقيقية والخياليةِ التي تُذَكّرُهُ، بغموضٍ، بمصيره الشخصيّ. ولا يحملُ المازوشيُّ إلاّ على روح الشرِّ بالذات، فهو لا يريدُ تحطيمَ الأشرارِ بقدر ما يريدُ أنْ يُريهُم سوءَ طبعهم وفضيلتَهُ هو، كما يودُّ أن يتسربلوا بالعار بإرغامهم على تأمُّلِ ضحايا عملهم المُشين.

يمتزجُ «صوتُ الضمير» تماماً، في هذه المرحلةِ من الرغبة، مع الكراهيةِ التي يُثيرُها الوسيط، فيجعلُ المازوشيُّ من هذه الكراهية واجباً فيُدينُ كلَّ من لا يكره معه. وتتيحُ هذه الكراهيةُ للشخص الراغبِ أنْ يُبقيَ بصرَهُ شاخصاً إلى وسيطه بصورةٍ دائمةٍ. ويزدادُ إصرارُ المازوشيِّ على تدمير الشرِّ اللذيذِ لاعتقاده بأنّه غير قادرٍ على

خرقِ هذا الدرعِ المنيعِ للوصولِ إلى الألوهية، فلقد تخلّى بقوّةٍ عن الشرّ إذن، وهوَ أوّلُ من يشعرُ بالدهشةِ، كحالِ رجلِ القبو، أمامَ بعضِ الظواهرِ المزعجةِ التي يلاحظها في ذاته والتي تبدو له مخالفةً لكلِّ حياته الأخلاقية.

إنّ المازوشيَّ متشائمٌ بشكلٍ أساسيّ، فهو يعلمُ أنّ الشرّ مكتوبٌ له الانتصار، وبالتالي فإنّه يُناضلُ من أجلِ القضيةِ العادلةِ بوصفهِ إنساناً يائساً. وهذا يجعلُ نضالَه فعلاً «حميداً».

يعتقدُ الأخلاقيونَ الساخرون، وأيضاً نيتشه لكنْ بمعنىً مختلفٍ بعضَ الشيء، أنّ كلَّ غيريةٍ (Altruisme) وتطابقٍ مع الضعفِ والعجزِ يرتبطُ بالمازوشية. والأمرُ عكسُ ذلك عند دستويفسكي، فالأيديولوجيا المازوشيةُ، كغيرِها من ثمارِ الرغبة الميتافيزيقية، صورةٌ معكوسةٌ عن التعالي العمودي (Transcendance verticale). وتشهدُ هذه الصورةُ المُشوَّهةُ القطيعةُ لصالحِ الأصل.

جميعُ قيم الأخلاقِ المسيحيةِ حاضرةٌ في المازوشية، لكنْ ضمن تراتبيةٍ معكوسة، فالرحمةُ ليست مبدأً على الإطلاقِ بل نتيجة، والمبدأ هو كُرهُ الشرّيرِ المنتصر، فحبُّ الخيرِ هو بقصدِ كره الشرّ بشكلٍ أكبر، وما غايةُ الدفاعِ عن المضطَهَدين إلاّ إنهاكُ المضطَهِدين أكثر.

ليست الرؤيةُ المازوشيةُ مستقلّةً على الإطلاق، فهي تتعارضُ مع مازوشيةٍ منافسةٍ تُنَظِّمُ العناصرَ نفسَها في بنيةٍ متناظرةٍ ومعكوسةٍ، فما هو خيرٌ في الأولى يصبحُ بصورةٍ آليةٍ شرّاً في الثانية، والعكسُ صحيح.

ويرى دستويفسكي في رواية **الشياطين** أنّ كافةَ الأيديولوجيات الحديثة تخترقها المازوشية، إذ يسعى شاتوف (Shatov) المسكين

بيأسٍ إلى الإفلاتِ من الأيديولوجيةِ الثوريةِ، لكنّه لا يتوصّلُ في أغلبِ الأحيان إلاّ إلى الوقوعِ في الأيديولوجية الرجعية.

وينتصرُ الشرُّ أيضاً في سعي شاتوف للتخلّص منه، فيبحثُ هذا البائسُ عن تأكيدٍ لكنّه لا يحظى إلاّ بِنَفيِ النفيِ، إذ تنبثقُ الأيديولوجيةُ السلافيةُ، كغيرها، من العقلية الحديثة. وستافروغين هو من أوحى إلى شاتوف بهذه الأفكار الجديدة.

تُحطِّمُ شخصيةُ شاتوف الفرضيةَ التي مفادها أنّ دستويفسكي إنسانٌ رجعيّ، فالنزعةُ السلافيةُ عند دستويفسكي، كبعض أشكالِ الفكر الثوريّ عند ستاندال، هي رومنسيةٌ لم يتمّ تجاوزها بشكلٍ كامل، فشاتوف هو دستويفسكي الذي يتأمّلُ في تطوّره الأيديولوجيّ الذاتيّ وفي عجزه الذاتيّ عن الإفلاتِ من صِيَغ التفكيرِ السلبية. وينجحُ دستويفسكي بهذا التأمّلِ بالذات في تجاوزِ الأيديولوجيةِ السلافية، فإنْ كانَ الذهنُ المتحيّزُ ينتصرُ بالتالي في **يوميات كاتب** (*Le Journal d'un écrivain*) إلاّ أنّ دستويفسكي يتغلّبُ عليه في **الإخوة كرامازوف** (*Les Frères Karamazov*).

وتكمنُ قمّةُ العبقريةِ الدستويفسكية، في رأينا، في هذا التجاوزِ للأيديولوجية السلافية.

لا تكرهوا الملحدين وأساتذةَ الشرّ والمادّيين، وحتى الشرّيرين منهم، لأنّ الكثيرين منهم طيّبون وبخاصّةٍ في عصرنا.

* * *

يستسلمُ دستويفسكي في كلّ أعماله التي تسبقُ **الإخوة كرامازوف** وبروست في كامل أعماله، إلى إغواءٍ مشتركٍ: فهما يسبغان على بعض شخصياتهما شرّاً في ذاته وقساوةً ليست في بادئ الأمرِ ردّاً على قساوةٍ أخرى أو على وهم قساوةٍ ما. ويعكس هذا

الانتقال البنيةَ السادية ـ المازوشيةَ للتجربةِ ولا يكشفُ عنها.

تقومُ العبقريةُ الروائيةُ على تجاوزٍ يُتيحُ الكشفَ عن الرغبةِ الميتافيزيقية لكنْ تبقى بعضُ الزوايا غامضةً وتُقاومُ بعضُ الهواجسِ النورَ الرومنسيَ. وما التجاوزُ إلاّ ثمرة صراعٍ داخليّ تحملُ الروايةُ نفسُها دوماً آثارهُ. وما أشبه هذه العبقرية الروائية بسيلٍ يفيضُ على أرضٍ غير مستويةٍ كلّها فتبقى بعضُ قطعِ الأرض طافيةً بينما تغمرُ المياهُ ما تبقّى، فهناك دائماً منطقةٌ حرجةٌ في المناطقِ القصيّةِ من الرغبة الميتافيزيقية التي يستكشفها الروائيُ، فبعضُ أوجهِ الرغبةِ المِثْلية (Homosexuel) عند بروست تنتمي إلى هذه المنطقةِ التي يطولُ انتظارُ الكشف الروائيّ عنها ولا يفرضُ نفسه فيها بصورةٍ نهائية.

ومع ذلك يتفوّقُ الروائيُّ في أسمى لحظاته، وغالباً ما تكونُ اللحظات الأخيرة، على العقباتِ القصوى، فيُقِرُّ بأنّ الشرَّ الفاتنَ ليس حقيقياً أكثر من الخيرِ الذي يتطابقُ معه المازوشيُّ بصورةٍ تلقائية:

«ربّما لم تكنِ الآنسة فانتوي لتُفكّرَ في أنّ الشرَّ حالةٌ نادرةٌ وغيرُ عاديّةٍ وتدفعُ إلى الغُربةِ حيث يحلو الرحيل، لو استطاعتْ أنْ ترى في نفسها، كما في الآخرين، تلك اللامبالاةَ تجاه العذابِ الذي نَتَسَبَّبُ به والذي هو، مهما كانت الأسماء الأخرى التي نعطيه إياها، شكلٌ رهيبٌ ودائمٌ من القساوة».

تبدو هذه العبارةُ أجملَ بكثيرٍ أيضاً عند التفكيرِ بالدربِ الروحيّ الطويلِ الذي قادَ إليها. . . فكابوسُ الساديّ ـ المازوشيّ كذبةٌ فاضحةٌ كحلمِ دون كيشوت والوهمِ البورجوازيّ السطحيّ.

والحقُّ أنّ الأمرَ يتعلّقُ دوماً بالكذبة نفسها، فالمضطهدُ المحبوبُ ليس إلهاً ولا شيطاناً، إنّهُ مجرّدُ مخلوقٍ شبيهٍ بنا يُعادلُ

إصرارُه العنيدُ على إخفاءِ عذابه الذاتيّ وذلّهِ شدَّةَ هذا العذابِ وحِدَّتِه. عندها تظهرُ ألبرتين عديمةَ الأهمّيةِ ويبدو زفيركوف مجرّدَ غبيٍّ سطحيّ. وكان خطأُ السادية ـ المازوشيةِ ليُثيرَ ضحكنا، على غرار خطأ دون كيشوت، لو لمْ تكُنْ عواقبُ الوساطةِ بمثلِ هذه الفظاعة.

يُعتَبَرُ دون كيشوت في نظرِ سرفانتس رجلاً يُهمِلُ واجباته، غير أنّ جنونَه لا يدفعهُ بعدُ إلى مواجهةٍ جذريةٍ مع قيم المجتمعِ المسيحيّ والمتمدِّنِ، فالوهمُ كبيرٌ جداً إلاّ أنّ آثارَهُ تبقى طفيفة.

ويمكننا القول، دون أيّ مفارقةٍ، إنّ دون كيشوت أقلُّ الشخصياتِ الروائيةِ جنوناً، فالكذبةُ تُصبحُ أكثرَ صفاقةً وعواقبها أكثرَ خطورةً كلّما اقترب الوسيط. وإذا ما بقيَ الشكُّ يُساورنا فلأنّ ما هو مُمِلٌّ ومبتَذَلٌ، وحتى الخسيسُ والبغيضُ، يتمتّعُ في نظرنا بحكم مسبَقٍ متجاوبٍ معه، على الأقلّ بمعنى أننا نجعلُ منه معيارَناً للحقيقة، فهناكَ أفضليةٌ لاعقلانيةٌ لكنّها ذات دِلالة ـ تعودُ هي ذاتُها إلى وساطةِ حادّة ـ تدفعنا إلى التقريرِ بأنّ القبوَ أكثرُ «واقعية» و«صِحّةً» من «الجميل والجليل» في المرحلةِ الرومنسية الأولى. ولقد ندَّدَ دوني دو روجمون بهذا الحكم المسبَقِ في كتابه **الحبّ والغرب**: «تبدو لنا أكثرُ الأشياء انحطاطاً أكثرَ صِحّةً. إنّه تَطَيُّرُ العصر». فأنْ يكونَ المرءُ **واقعياً** لا يعني في الحقيقة إلاّ ترجيحَ كفّةِ ميزانِ الاحتمالات كلّ مرّةٍ لصالحِ الأسوأ. لكنّ خطأَ الإنسانِ الواقعيّ أكبرُ من خطأ المثاليّ، فالكذبةُ هي التي تتقدّمُ، لا الحقيقة، مع تَحَوُّلِ «قصورِ الكريستال» إلى رؤيةٍ جهنّمية.

إنّ العبقريةَ الروائيةَ تسمو على التعارضاتِ التي تولّدُها الرغبةُ الميتافيزيقية، وهي تسعى إلى أنْ تُظهِرَ لنا السِمَةَ الوهميةَ لهذه التعارضات، إنّها تتجاوزُ الصورَ المشوَّهةَ المتنافسةَ للخير والشرّ التي تقدّمها لنا الأحزاب، وتؤكّدُ تطابقَ الأضدادِ عند مستوى الوساطة

الداخلية، لكنّها لا توصلُ إلى النِسبيّةِ الأخلاقية، فالشرُّ موجودٌ، والعذاباتُ التي يُنْزِلُها رجلُ القبو بالمومس الشابّةِ ليست خياليةً، كما أنّ عذابات فانتوي واقعيةٌ تماماً هي الأخرى. فالشرُّ موجودٌ، وهو الرغبةُ الميتافيزيقيةُ نفسُها، كما أنّ التعالي المنحرفَ هو الذي ينسجُ البشرَ بالمقلوبِ، فاصلاً ما يدّعي توحيده وموحّداً ما يدّعي فصله. إنّ الشرَّ هو الميثاقُ السلبيُّ للكراهيةِ التي يلتحقُ بصفوفها الكثيرون ليُدمِّرَ بعضُهُم بعضاً.

الفصل التاسع

العوالمُ البروستية

إنّ عالمَ قرية كومبراي منغلقٌ على ذاته، ويعيشُ الطفلُ فيه في كنفِ والديه ومحبوبيه من العائلة في الجو الحميميّ نفسِه الذي تعيشُ فيه تلك القريةُ القروسطية في كنف كنيستها، فوحدةُ كومبراي روحيةٌ قبلَ أنْ تكونَ جغرافية، فهي رؤيةٌ مشتركةٌ لدى جميع أفراد العائلة. وهناك نظامٌ ما مفروضٌ على الواقع ولا يُمكنُ تمييزُه عنه. ما أوّلُ رمزٍ لكومبراي فهو المصباحُ السحريّ الذي تعكسُ جدرانُ الغرفةِ وظُلّةُ المصباح ومقابضُ الأبواب صوَرَهُ التي تُعانقُ أشكالَ الأشياء التي تُسقَطُ عليها.

كومبراي هي ثقافةٌ مغلَقةٌ، بالمعنى الإثنولوجيّ للكلمة، أي **عالمٌ** (Welt) على حدّ قول الألمان، أو «عالمٌ صغير مُنغلقٌ على ذاته» كما يقول لنا الروائيُّ. إنّ الإدراكَ الحسّيّ هو الذي يحفرُ الهوّةَ بين كومبراي والعالم الخارجيّ، فهناك اختلافٌ خاصٌّ بين إدراكِ كومبراي وإدراكِ «الهَمَج»، ويُعتبَرُ الكشفُ عنه العملَ الأساسيّ للروائيّ. ويُعتَبَرُ جَرَسا بابِ البيت رمزاً أوّلياً أكثر منه تمثيلاً لهذا الفرق، فالجُلجُلُ (Grelot) الذي يهزّهُ كلُّ فردٍ من سكّان المنزل عند دخوله «دون أنْ يقرعَ الجرس» و«الرنينُ المزدوجُ الخجلُ البيضويُّ

والمُذَهَّبُ للجرسِ الصغيرِ المخصَّصِ للغرباء» يستحضران عالَمين لا يُقاسان.

تبقى كومبراي، عند مستوًى سطحيٍّ ما، قادرةً على كشف الفارق بين الإدراكَين، إذ تُدرِكُ كومبراي الفرقَ بين الجَرَسَين، كما تعلمُ أيضاً أنّ لِيَوم السبت فيها لوناً وطابعاً خاصَّين، فوجبةُ الغداءِ يومها تُقَدَّمُ قبل ساعةٍ من الموعد المُعتاد.

«إنّ عودةَ يوم السبت المختلف كانت من تلك الوقائع الداخلية الصغيرة المحلّيةِ والمدنية إلى حدٍّ ما التي تخلقُ، في الحياة الهادئة لبعض الناس وفي المجتمعات المُغلَقة، رابطاً ما وطنياً وتُصبحُ الموضوع المُفَضَّلَ في المُحادثات والنكات والقصص المبالغ فيها، ويمكنُ لعودة هذا اليوم أنْ تُصبحَ نواةً جاهزةً لمجموعةٍ من القصص الخرافية لو كان لأحدنا ميلٌ ملحميّ».

يشعرُ أناسُ كومبراي بالتضامنِ والأخوّةِ حين يكتشفون ما يختلفون فيه مع الغرباء.

وتتذوّقُ الخادمةُ فرانسواز بشكلٍ خاصٍّ هذا الإحساسَ بالاتّحاد، فلا شيء يسلّيها أكثر من حالاتِ سوء الفهم الناجمةِ لا عن نسيان يوم السبت المختلف وإنما عن جهل الغرباء بوجوده، «فالهمجيّ» الذاهلُ من تغيير التوقيت الذي لم يُعْلِمْهُ به أحد يبدو مضحكاً. إنّه لم **يخضع لطقوس تلقين** حقيقة كومبراي.

تُولَدُ الطقوسُ «الوطنيةُ» في ذلك الحيّزِ الانتقاليّ حيثُ يُمكنُ ملاحظةُ الفوارق **بيننا** وبين **الآخرين** دون أنْ تمّحي تماماً، وحيث يبدو سوءُ الفهم شبهَ مُتعَمّدٍ، أمّا عند المستوى الأعمق فلا يعودُ سوءُ الفهم كذلك على الإطلاق، ولا أحدَ غير الروائيّ الساردِ يمكنه عبور الهوّةِ التي تفصلُ الأحاسيسَ المتباينة تجاه الشيء **نفسه**، فكومبراي

عاجزةٌ، على سبيل المثال، عن أنْ تفهمَ أنّ هناك إلى جانب سوان البورجوازيّ الذي يحبُّ البقاء في البيت سوان آخرَ أرستقراطيّ وأنيق لا يراهُ سوى أبناء الطبقةِ الراقية.

«لا شكّ أنّ والديَّ قد نسيا أنْ يضُمّا إلى الصورة التي كوّناها عن سوان، لجهلهم بها، جملةً من الخصائص عن حياته وسط الطبقة الراقية كانت تدفعُ الآخرين في حضوره إلى ملاحظة انسجام ملامحِ وجهه باستثناء أنفه المقوّس الذي يتوقّفُ هذا الانسجامُ عنده كحدٍّ طبيعيّ له. لكنّهما حشدا في هذا الوجه الشاردِ والعريضِ الذي فقدَ بهاءَه، وفي عمق هاتين العينين اللتين انطفأ ألقُهما، ذاكَ الشيءَ الغامضَ والعذبَ ـ وهو مزيجٌ من التذكُّرِ ومن النسيان ـ الذي تبقّى من ساعات الفراغ التي أمضوها معاً . . .».

يسعى الروائيُّ إلى جعلنا نرى ونلمسُ ما لا يراهُ ويلمسهُ الناسُ تحديداً ونحسُّ بما لا يحسّون به أبداً: بديهتان ملموستان مُلحّتان بقدر ما هما متناقضتان، فالتواصلُ بين عالم كومبراي والعالم الخارجيّ ظاهريٌّ وحسب، كما أنّ الالتباسَ كاملٌ ونتائجُهُ مثيرةٌ للضحك أكثر منها مأساوية.

ولدينا مثالٌ آخر لسوء فهم هزليّ في عباراتِ الشكر غير المسموعة التي توجّهُها أختا جدّة سوان إليه بشأن هديةٍ كان قد أرسلها إليهما، فالتلميحاتُ غامضةٌ وبعيدةٌ عن غرضها لدرجةِ أنّ لا أحدَ يلاحظها، ومع ذلك لا تتصوّرُ المرأتان العجوزان العانسان أنّ الآخرين لم يفهمانهما.

فما مصدرُ هذا العجزِ عن التواصل؟ يعودُ الأمر في حالة «شخصية سوان المزدوجة» إلى أسبابٍ ذهنيةٍ، أي إلى مجرّد نقصٍ في المعلومات. وتُؤكِّدُ بعضُ تعابيرِ الروائيّ مثلَ هذه الفرضية على ما

يبدو، إذ يُوَلِّدُ **جهلُ** الأهلِ شخصيةَ سوان المرتبطة بكومبراي. ويرى الساردُ في سوان المألوفِ **خطأ من أخطاءِ** شبابه اللطيفة.

عادةً ما يكونُ الخطأُ عَرَضياً ويزولُ بمجرّدِ لفتِ انتباهِ المُخطئِ إليه، أي بمجرَّدِ منحهِ وسيلةَ تصحيحه، أمّا في حالة سوان فتتعدّدُ القرائنُ وتبرزُ الحقيقةُ من كلّ مكان دون أيّ تغييرٍ في رأي الوالدين، وبخاصّةِ الأختِ الكبرى للجدّة، إذ يَبلغهم أنّ سوان يُعاشرُ الأرستقراطيين، كما تتحدّثُ جريدةُ **لوفيغارو** عن «مجموعة لوحات شارل سوان الفنّية». إلاّ أنّ الأختَ الكبرى للجدّة تبقى ثابتةً على رأيها بخصوصه. ثمّ يكتشفون أخيراً أنّ سوان هو صديقُ السيّدة دو فيلباريزي (Mme de Villeparisis)، لكنّ ذلك لا يُعلي من شأنِ سوان عند أختِ الجدّة بل يحطُّ من شأنِ السيّدة دو فيلباريزي، إذ تقول للجدّة: «ماذا؟ هي تعرفُ سوان؟ وأنتِ التي كنتِ تدّعينَ أنها قريبةُ الماريشال ماك ماهون (Mac-Mahon).

إنّ الحقيقةَ، أشبه بالذبابةِ المزعجة، تعود باستمرارٍ لتَحُطَّ على أنف الأخت الكبرى للجدّة، غير أنّ هذه الأخيرة تطردها بحركةٍ من يدها.

لا يمكنُ إذن ردُّ **الخطأ** البروستيّ إلى مسبّباته الذهنية، إذ يجبُ عدم الحكم على بروست من خلال حدٍّ واحدٍ معزولٍ، وبشكلٍ خاصٍّ من خلال المعنى الجزئيّ المختزل الذي يُعطيه الفلاسفةُ لهذا الحدّ، فعلينا تجاوز الكلمات للوصولِ إلى الجوهرِ الروائيّ، فحقيقةُ سوان لا تدخلُ كومبراي لأنها تتناقضُ مع المعتقدات الاجتماعيةِ للعائلة ومفهومها للتراتبية البورجوازية. ويقولُ لنا بروست إنّ الوقائعَ لا تدخلُ العالمَ الذي تسودُ فيه معتقداتُنا، فالوقائعُ ليست ما يُولّدُ المعتقدات وهي لا تستطيعُ تدميرها، إذ تنغلقُ العيونُ وتنسدُّ الآذانُ حين يتعلّقُ الأمرُ بخطرٍ يتهدّدُ سلامةَ العالم الشخصيّ وسيادته، فتنظرُ

الأمِّ إلى الأبِ، لكنْ دون أنْ تتفرَّسَ فيه كثيراً كي لا تكشفَ «سرَّ استعلائه». أمّا سيلين وفلورا، أختا الجدّة، فتملكان قدراً كبيراً من مَلَكَةِ عدم الإدراكِ الثمينةِ، فهما تصابان بالصممِ ما إنْ يتطرّق الآخرون في حضورهما إلى مواضيعَ لا تهمّهما.

«توقِفُ حاسّةُ السمع عندهما (. . .) أعضاءَ الإصغاءِ عن العملِ وتجعلها في حالةِ عطالةٍ. فإذا ما أرادَ جدّي لفتَ انتباهِ الأختين تحتَّم عليهِ تنبيههما بحركاتٍ كتلك التي يلجأ إليها أطباءُ الأمراضِ العقليةِ مع بعضِ المرضى الشاردي الذهن: أي بالنقرِ عدّة مراتٍ على الكأسِ بنصلِ سكّينٍ مع مناداتهما بشكلٍ مباغتٍ بصوته وبنظراته».

تنتمي تلك الآلياتُ الدفاعيةُ بطبيعة الحال إلى الوساطة، فهي تتوافقُ، بحسب بُعْدِ الوسيط، أي كومبراي، مع «الكذبةِ العضويةِ» (Mensonge organique) التي يتحدّثُ عنها ماكس شيلر في كتابه **إنسان الحقد**، أكثر من توافقها مع «الخداع» (Mauvaise foi) السارتريّ، فتحريفُ التجربةِ لا يتمُّ عن وعي، كما في الكذبة المجرّدة، وإنما قبل أيّ تجربةٍ واعيةٍ، أي منذ تشكيلِ التمثُّلِ والمشاعرِ المتعلّقةِ بالقيمة. أمّا «الكذبةُ العضوية» فتعملُ كلّما أصرَّ الإنسانُ على **رؤيةِ** ما يخدم «مصلحته» حصراً أو ما يميلُ إليه انتباهه الغريزيّ، وبالتالي فالتغييرُ يطالُ حتى ذكرى الغرض. وهكذا لا يحتاجُ من يُخطئ بهذا الشكلِ إلى الكذب.

تُعْرِضُ كومبراي عن الحقائقِ الخطيرةِ، كحالِ الجسمِ السليمِ الذي يرفضُ ما يُضرُّ به، فكومبراي أشبهُ بالعينِ التي تلفظُ القذى المزعجَ، وبالتالي فكلُّ امرئٍ في كومبراي هو بمثابة رقيبٍ لذاته. إلاّ أنّ هذه الرقابةَ الذاتيةَ، وهي ليست صعبةً على الإطلاق، تمتزجُ بسلام كومبراي وبسعادة الانتماء إليها، كما أنها لا تنفصلُ، في جوهرها الأصليّ، عن العنايةِ الشديدة التي تُحاطُ بها العمّة ليوني

(Tante Léonie)، إذ يسعى الجميعُ إلى إبعادِ كلِّ ما منْ شأنهِ إقلاق راحتها. وهكذا تعرَّضَ مرسيل للتأنيبِ، إذْ صَرَّحَ عن طيشٍ أنّهم صادفوا خلال إحدى النزهات «شخصاً لم يكونوا يعرفونه».

إنّ غرفةَ العمّة ليوني، في نظرِ الطفل، هي المركزُ الروحيُّ وأقدسُ مكانٍ في منزل العائلة. فمنضدةُ السريرِ بما عليها من زجاجات مياه فيشي المعدنيّة ومن أدويةٍ وكتبٍ دينيةٍ هي مثابةِ مذبح الكنيسة، حيث تحتفلُ كاهنةُ كومبراي العظيمةُ بالقدّاس بمساعدةِ فرانسواز.

تبدو العمّةُ فاقدةَ الفاعليةِ، لكنّها هي التي تُحوّلُ كلّ ما هو غريب إلى «مادّةٍ من كومبراي» فتجعلُ منه قوتاً غنياً ولذيذاً يمكنُ تَمثُّلُهُ. إنّها تعرفُ العُقَلَ من المارّةِ والكلابِ، وتُحيلُ المجهولَ إلى معلومٍ، وبفضلها تنتمي المعرفةُ والحقيقةُ إلى كومبراي، فكومبراي «التي تحيطُ بها بقايا أسوارٍ من العصور الوسطى راسمةً خطّاً دائرياً تامّاً كمدينةٍ صغيرةٍ في لوحةٍ بدائيةٍ»، دائرةٌ تامّةٌ، والعمّةُ ليوني الراقدةُ في سريرها بلا حراك، مركزُها. ولا تُشاركُ العمّةُ في نشاطات الأسرة إلاّ أنّها هي التي تُعطيها معناها، فرتابتُها هي التي تجعلُ الدائرةَ تدورُ بانسجامٍ وتآلفٍ، وتتجمّعُ الأسرةُ حولها كما بيوت القريةِ حول كنيستها.



هناكَ أوجهُ شبهٍ ملفتةٌ بين البنية التي تنظّمُ كومبراي وتلك التي تنظّمُ صالونات الطبقة الراقية، ففيهما الصورةُ الدائريةُ نفسُها والتماسكُ الداخليّ نفسه الذي يتحكّمُ فيه نظامٌ من السلوك ومن العبارات الطقوسية، فليس صالون فيردوران مجرّدَ مكانٍ للاجتماع، بل هو طريقةٌ في النظر وأسلوبٌ في الإحساس والتقدير. كما أنّ

الصالونَ «ثقافةٌ مُغلَقةٌ». وبالتالي ينبذُ الصالونُ كلَّ ما يُهَدِّدُ تماسكَه الروحيّ، فهو يتمتّعُ «بوظيفةٍ إقصائيةٍ» شبيهةٍ بتلك التي لكومبراي.

إنّ المقارنةَ بين كومبراي وصالون فيردوران، في هذه النقطة بالذات، يمكنُ تتبّعها بسهولةٍ، لا سيّما أنّ «الجسمَ الغريبَ» في الحالتين هو سوان المسكين، فحبُّه لأوديت هو الذي يجذبهُ إلى عائلة فيردوران، وتغييرُ طبقةِ سوان الاجتماعية ونزوعُهُ إلى اعتبار العالم أُسرةً واحدةً وعلاقاتُه الأرستقراطيةُ، كلُّها أمورٌ تبدو هَدّامَةً في نظر عائلة فيردوران وفي كومبراي على حدٍّ سواء، إذ تُمارسُ «الوظيفةُ الإقصائية» عملَها بقسوةٍ شديدة. وتكتفي العمّةُ، ردّاً على الضيقِ الخفيّ الذي يُثيرُهُ سوان بعباراتٍ تهكّميةٍ غيرِ مُسيئَةٍ تماماً، فعلاقاتُ حُسْنِ الجوارِ لا يَتَهَدَّدُها شيء، ويبقى سوان شخصاً **مرغوباً فيه**. أمّا في صالون عائلة فيردوران فتتطوّرُ الأمورُ بشكلٍ مُغايرٍ، فما إنْ تُدركُ «ربّة البيت» أنّ استيعابَ سوان أمرٌ مُتَعَذِّرٌ حتى تتحوّلَ الابتساماتُ إلى تكشيراتٍ تنمُّ عن كراهية. وهكذا يتمُّ استبعادُ سوان وتُصْفَقُ في وجهه أبوابُ الصالون. لقد أُقصيَ سوان إلى ظُلُماتِ العالمِ الخارجيّ.

إنّ للوحدةِ الروحيةِ للصالون شيئاً ما متوتّراً وقاسياً لا يوجدُ في كومبراي. ويبدو هذا الفرقُ واضحاً بشكلٍ خاصّ عند مستوى الصورِ الدينيةِ المُعَبِّرَةِ عن هذه الوحدة، فمصدرُ الصورِ التي تصفُ كومبراي هو عادةً الأديان البدائية والعهدُ القديم ومسيحيةُ القرون الوسطى، فالأجواءُ هي أجواءُ المجتمعاتِ الشابّةِ التي يزدهرُ فيها الأدبُ الملحميّ ويتمتّعُ فيها الإيمانُ الدينيُّ بالقوةِ والسذاجةِ ويُعتَبَرُ فيها الغرباءُ برابرةً لكنْ لا يُقابَلون بالكراهية على الإطلاق.

أمّا صورُ صالون فيردوران فمختلفةٌ تمامَ الاختلاف، إذ تسودُ فيه صورُ محاكم التفتيشِ و«ملاحقةِ الهراطقة». وتبدو ربّةُ البيت دوماً

على أهبّة الاستعدادِ وجاهزةً لصدّ هجوم «الكفّار» وللقضاء على الانقسامات في مهدها، وهي تحرسُ أصدقاءها بشكلٍ دائم وتُندّدُ باللهوِ الذي لا تُشاركُ هي فيه، كما أنها تطلبُ الولاءَ المطلقَ تجاهها وتستأصلُ الذهنيةَ الطائفيةَ والهرطقية التي تُعرّضُ ديانةَ «العُصبة الصغيرة» للخطر.

لِمَ هذا الاختلافُ بين مُقدَّسِ فيردوران ومُقدَّسِ كومبراي؟ وأين آلهةُ كومبراي؟ إنّ آلهةَ مرسيل، كما أسلفنا، تتمثّلُ بوالديه وبالكاتب العظيم بيرغوت، إنّها آلهته «البعيدة» التي لا يُمكنُ لأيّ منافسةٍ ميتافيزيقيةٍ أنْ تصمدَ أمامها. وإذا ما أمعنّا النظرَ في من هم حول الساردِ رأينا هذه **الوساطةَ الخارجيةَ في كلّ مكان**، فآلهةُ فرانسواز هي والداها والعمّة ليوني بشكلٍ خاصّ، وإله الأمّ هو هذا الأبُ الذي لا يُحَدِّقُ فيه أحد خشيةَ تجاوزِ عتبةِ الاحترام والتدلُّهِ التي تفصلنا عنه، أمّا إلهُ الأبِ فهو السيّد نوربوا، الودودُ لكنِ المَهيب. إنّ جميعَ هذا الآلهة في متناولِ البشرِ وجاهزةٌ دوماً لتلبيةِ نداء المؤمنين بها وللاستجابةِ إلى الطَّلَباتِ المعقولةِ، لكنّ مسافةً روحيةً لا يمكنُ تجاوزها تفصلها عن البشر، وهي مسافةٌ تحولُ دون أيّ منافسةٍ ميتافيزيقية. ونقعُ في إحدى صفحات رواية **جان سانتوي**، التي تُعتَبَرُ بمثابة النسخة الأولى لكومبراي، على رمزٍ حقيقيّ لهذه الوساطة الخارجية الجماعيّة، فالبَجَعَةُ ترمزُ إلى الوسيطِ في عالم الطفولةِ البورجوازيةِ شبه الإقطاعيّ. ويسودُ في هذا العالمِ المُغلَقِ والمَحميّ انطباعُ الفرح:

«يشملُ هذا الفرحُ (...) البجعةَ التي تسبحُ ببطءٍ في النهرِ حاملةً على جسمها البرّاقِ النورَ والفرحَ (...) دون أنْ تُقلِقَ الفرحَ المحيطَ بها ومُبديةً إحساسها به من خلالِ مظهرها المبتهج، ودون أنْ تُغَيّرَ عومَها البطيءَ والهادئَ **كامرأةٍ نبيلةٍ** ترنو بمتعةٍ إلى **خدمِها**

السعداء وتمرُّ بهم مبتسمةً دون أنْ تزدريَ مرحَهم أو تُعكِّرَهُ، وأيضاً دون أنْ تتدَخّلَ فيه، اللهمّ إلاّ بإبداء تعاطفِها الهادئ وبالسحرِ المهيبِ الذي يُشيعُه عبورُها حولها».

فأين هي الآن آلهة صالون فيردوران؟

لا يبدو الجواب صعباً، فهناك أوّلاً الآلهةُ الثانوية، أي الرسّامون والموسيقيون والشعراءُ ممّن يرتادون الصالون وهم يُجَسّدون بصورةٍ عابرةٍ إلى حدٍّ ما الآلهةَ الأسمى، أي **الفنّ** الذي من شأنِ أبسطِ تَبَدّياته بثّ اختلاجات النشوة في قلب السيّدة فيردوران. ولا يَجهلَنَّ أحدٌ هذا التبجيل الرسميّ، فباسمه يُطرَدُ «البُلَداءُ» و«المُمِلّون»، إذ يُعاقَبُ انتهاكُ الحُرُماتِ هنا بقسوةٍ أشدّ مما هو عليه الأمرُ في كومبراي، فأبسطُ شيءٍ قد يتسَبَّبُ بفضيحةٍ. يدفعنا ذلك بالتالي إلى أنْ نستنتجَ أنّ الإيمانَ عند عائلة فيردوران أقوى منه في كومبراي.

يُمكنُ تفسيرُ الاختلاف بين «العالَمين المُغْلَقَين»، والانغلاقِ الأكثر صرامةً للصالون، بتعزيز الوساطةِ **الخارجية**. هذا على الأقلّ ما تدفعُ المظاهرُ إلى استنتاجه. إلاّ أنّ المظاهرَ خدّاعةٌ، ويرفضُ الروائيُّ مثل هذا الاستنتاج، فهناك خلفَ آلهةِ الوساطةِ الخارجيةِ، التي لا حَولَ لها ولا قوّة، آلهةُ الوساطةِ **الداخلية** الحقيقيةِ والخفية، وهي آلهةُ الكراهيةِ لا الحبّ، فلقد تمّ طردُ سوان باسم الآلهة الرسميةِ، إلاّ أنّه في حقيقة الأمر إجراءٌ انتقاميٌّ ضدّ الوسيط المُتَصَلّبِ، أي ضدّ عائلة غيرمانت المتعالية التي لم تفتحْ باب صالونها أمام السيّدة فيردوران والتي يتبيّنُ لسوان فجأةً أنّه ينتمي إلى عالمها، إذ تتربّعُ الآلهةُ الفعليةُ لسيّدةِ بيت فيردوران في صالون غيرمانت في واقع الحال، إلاّ أنّها تؤثِرُ الموتَ على أنْ تُقيمَ لتلك الآلهة بشكلٍ صريحٍ، أو حتى خُلسةً، الشعائر التي تطالبُ بها. لهذا السبب فهي تُحيي

طقوسَ دينِها الجماليّ المزيّف بشَغَفٍ مسعورٍ بقدرِ ما هو كاذب.

يبدو أنّ بنيةَ «العالم المُغلق» لم تتغيّرْ من كومبراي إلى صالون فيردوران، فالسماتُ الظاهريةُ لهذه البنية قد تعزّزتْ وتأكّدتْ وحسب، أي صارتِ المظاهرُ الخارجيةُ أكثرَ جلاءً من أيّ وقتٍ مضى إذا صحّ القول، فالصالونُ يُقلّدُ بصورةٍ مشوّهةٍ الوحدةَ العضويةَ لكومبراي كما يُظهِرُ الوجهُ المُحَنَّطُ صورةً مشوَّهَةً للوجهِ الحيّ ويَزيدُ من حِدَّةِ سماته البارزة. ونلاحظُ أيضاً، إذا ما نظرنا عن كثب، أنّ عناصرَ البنيةِ المتطابقة في المكانين تختلفُ في تراتبيتها، فَنَفيُ البرابرةِ في كومبراي تابعٌ للتأكيدِ على الآلهة دائماً، على العكس مما هو عليه الحال في عائلة فيردوران، فطقوسُ الوحدةِ هي طقوسُ انفصالٍ مُمَوَّهةٌ، ولا تُقامُ هذه الطقوسُ لمشاركةِ أولئكَ الذين يراعونها بالطريقةِ نفسِها، وإنما هي تُقامُ للتَمَيُّزِ عن أولئك الذين لا يُراعونها، إذ تتغلّبُ كراهيةُ الوسيطِ الكلّيّ القُدرةِ على محبّةِ المؤمنين. وتُشكّلُ المكانةُ المُبالغُ فيها، التي تشغلها مظاهرُ هذه الكراهيةِ في حياة الصالون اليومية، المؤشّرَ الوحيدَ والقاطِعَ للحقيقةِ الميتافيزيقية: وهي أنّ الغرباءَ المكروهينَ هم الآلهة الحقيقية.

تشملُ المظاهرُ شبهُ المتطابقةِ نمطين من الوساطةِ شديدَي الاختلاف. ولن نتتبّعُ هذه المرّة الانتقالَ من الوساطةِ الخارجيةِ إلى الوساطةِ الداخليةِ عند مستوى الفردِ بل عند مستوى العالم الصغيرِ المُغلَق، إذ يحلّ محلّ الوَلَعِ الطفوليّ بكومبراي مزاحمةُ الكبارِ المليئةُ بالكراهية والمنافسةُ الميتافيزيقيةُ بين المُتحذلقين والعُشّاق.

تُعيدُ الوساطةُ الداخليةُ الجَماعيةُ إنتاجَ سِماتِ الوساطةِ الفرديةِ بأمانةٍ، فالسعادةُ التي تتأتّى من «الانفراد بالذات» (Entre soi) تفتقرُ إلى الكثيرِ من الواقعية تماماً كالسعادة التي تتأتّى من بقاءِ المرءِ على ذاته (Être soi)، فلا تعدو الوحدةُ العدائيةُ التي تَظهرُ في صالون

فيردوران أنْ تكونَ مجرّدَ واجهة، ذلكم لأنّه لا يحملُ تجاهَ نفسِه إلاّ الاحتقار. ويتبدّى هذا الاحتقارُ من خلال الاضطهاد الذي يتعرّضُ له سانييت(*) (Saniette) المسكين. وهذا الأخيرُ هو أوفى الأوفياء وروحُ صالون فيردوران الخالصة، ويؤدّي دوراً يشبه إلى حدٍّ ما دورَ العمّة ليوني في كومبراي، أو بالأحرى كان من شأنه أنْ يؤدّيَ هذا الدورَ لو كانت حقيقةُ الصالونِ مطابقةً لكلّ ادّعاءاته. لكنّه عِوَضاً عن أنْ يُقابَلَ بالتكريم والاحترام نجدُه يلقى الإهانات طوال الوقت حتى صارَ كبشَ فداءِ عائلة فيردوران. ولا يعي أصحابُ هذا الصالون وزُوّادُهُ أنّهم يحتقرون أنفسهم في شخص سانييت.

إنّ المسافة الفاصلة بين كومبراي وحياة الصالون ليست تلك التي تفصلُ بين الآلهة «الحقيقية» و«المزيّفة»، كما أنّها ليست تلك التي تفصلُ بين الكذبةِ الورعةِ المفيدةِ والحقيقةِ الباردة. ولا نذهبُ أيضاً، كما فعل مارتن هايدغر (Martin Heidegger)، إلى حدّ القولِ إنّ الآلهةَ قد «ابتعدت»، فالآلهةُ أقربُ من أيّ وقتٍ مضى. وهنا تبدو الاختلافاتُ بين فكرِ الرومنسيّة الجديدة وبين العبقريةِ الروائيةِ واضحةً تماماً، إذ يُندّدُ مفكّرو الرومنسيةِ الجديدةِ بصوتٍ عالٍ بالطابعِ المُفتَعَلِ لتبجيل القِيَم الرسميةِ والأوثانِ الباهتةِ في العالم البورجوازيّ. ولا يذهبُ هؤلاءُ المفكّرون، المتباهون بفطنتهم، أبعدَ من ملاحظاتهم الأولى على الإطلاق، إذ يعتقدونَ ببساطةٍ بنضبِ منابع المُقدّس، ولا يتساءلون أبداً عمّا يخفيهِ **النفاقُ** البورجوازيّ. وحدهُ الروائيُّ يكشفُ قناعَ تبجيلِ الرسميّ الخدّاعَ، ويصلُ إلى الآلهةِ الخفيّةِ للوساطةِ الداخلية، فلا يُعرِّفُ بروست ودستويفسكي عالمَنا على أنه غيابٌ

(*) سانييت هو موظفٌ سابقٌ في الأرشيف ويؤدّي في **البحث عن الزمن المفقود** دورَ المُضطهَد وكبش المحرقة إذ يتعرّض باستمرار لمضايقات السيّد فيردوران.

للمُقَدَّسِ، كما يفعلُ الفلاسفة، بل باعتبارِ أنّ المُقَدَّسَ فيه قد تمَّ تحريفُه وإفسادُه ليُسَمِّمَ شيئاً فشيئاً منابعَ الحياة.

كلّما ابتعدنا عن كومبراي تطوَّرتِ الوحدةُ الإيجابيةُ للحبِّ نحو الوحدة السلبيةِ للكراهية، أي نحو الوحدةِ المزيّفةِ التي تخفي الازدواجية والتعَدُّدية.

لهذا السبب يكفي وجودُ كومبراي واحدة بينما يحتاجُ الأمر إلى صالوناتٍ عديدةٍ متنافسة. إنّهما أوّلاً صالونا فيردوران وغيرمانت، فالصالونات لا توجدُ إلاّ تبعاً لبعضها البعض، إذ نقعُ من جديدٍ، بين الجماعات التي تفصلُ الوساطةُ المزدوجةُ بينها وتوحّدُها في آنٍ معاً، على جدليةِ السيّدِ والعبدِ الشبيهة بتلك التي تُديرُ العلاقاتِ بين الأفراد. ويسودُ صراعٌ خفيٌّ العلاقةَ بين صالون فيردوران وصالون غيرمانت من أجل الهيمنة على عالم الطبقة الراقية. وتعودُ السيطرةُ على هذا العالم إلى الدوقة دو غيرمانت في أغلب صفحات الرواية، وهي سيّدةٌ متعاليةٌ ولامباليةٌ ومتهكّمةٌ تشبهُ الطيورَ الكواسر وتُمارسُ سيطرةً تامّةً لدرجة أنّها تبدو إلى حدٍّ ما كوسيطةٍ عامّةٍ للصالونات. إلاّ أنّ هذه السيطرة، وككلّ سيطرةٍ، لا تعدو أنْ تكونَ خواءً وشيئاً مجرّداً، إذ لا ترى السيّدة دو غيرمانت صالونَها، بطبيعةِ الحال، بعيون أولئك الذين يرغبون في ارتياده. فإنْ كانتِ السيّدةُ فيردوران البورجوازية، المُحِبَّةُ رسمياً للفنّ، تحلمْ بالأرستقراطيةِ، فالسيدةُ دو غيرمانت الأرستقراطيةُ تحلمُ بالأمجادِ الأدبيةِ والفنّية.

كثيراً ما تَظهرُ السيّدةُ فيردوران مهزومةً في معركتها مع صالون عائلة غيرمانت، إلاّ أنّها ترفضُ إذلالَ نفسها وتُخفي رغبتها بعناد. وفي نهاية المطاف تؤتي الكذبةُ «البطوليةُ» هنا، كما في أيّ مكانٍ آخر، أُكُلَها، إذ تنتهي لعبةُ الوساطة الداخليةِ بدفعِ السيدة فيردوران إلى منزل الأمير دو غيرمانت. أمّا الدوقة، **سيّدة الصالون** المغالية في

اللامبالاة، فتُفرطُ في استعمالِ سطوتها وتهدرُ هيبتها وتفقدُ مقامَها الرفيع في الطبقة الراقية. إنّ القوانينَ الروائيةَ تفرضُ مثلَ هذا الانقلاب المزدوج.



توصفُ كومبراي لنا دائماً وكأنّها نظامٌ أبويٌّ لا يمكننا أنْ نُحدِّدَ تماماً ما إذا كانَ نظاماً سلطوياً أم ليبرالياً، على اعتبار أنّه يُديرُ ذاته بذاتِه. وهي على العكس من صالون فيردوران حيث تسودُ ديكتاتوريةٌ مسعورةٌ تتجسّدُ في ربّة البيت التي تحكمُ وفق مزيج بارعٍ من الديماغوجية والشراسة. وحينَ يُشيرُ بروست إلى مشاعرِ الولاءَ التي توحي بها كومبراي فهو يعني **حبّ الوطن** (Patriotisme)، أمّا حين يلتفتُ إلى صالون فيردوران فهو يعني الشوفينية (Chauvinisme). ويعكسُ التمييزُ بين حبِّ الوطن والشوفينية بصورةٍ جيّدةٍ الاختلافَ الدقيقَ والجذريَّ في آنٍ معاً بين كومبراي والصالونات. ويعودُ حبُّ الوطنِ إلى الوساطةِ الخارجية، أمّا الشوفينية فترجعُ إلى الوساطةِ الداخلية. والوطنيةُ حبٌّ للذات، وهي أيضاً التبجيلُ الصادقُ للأبطالِ والقدّيسين، ولا يرتبطُ حماسُها بمنافسةٍ مع الآخرين. وعلى العكس من ذلك فالشوفينية ثمرةُ منافسةٍ من هذا النوع. إنّه شعورٌ سلبيٌّ يقومُ على الكراهية، أي على التبجيل السرّي **للآخر**.

تشي ملاحظاتُ بروست حول الحرب العالمية الأولى، وعلى الرغم من تعَقُّلِها الشديد، بشعورٍ عميقٍ بالقَرَفِ، إذ تنتمي الشوفينيةُ المتطرّفة إلى وساطةٍ شبيهةٍ بوساطةِ التّحَذْلُق فالمُتعصّبُ يكرهُ ألمانيا القويّةَ والمحاربةَ والمُنضبِطَةَ، كما يقتاتُ هذا الوطنيُّ الثأريُّ من أفكارِ بارّيس (Barrès)، ويحتفلُ «بالأرض وبالأموات»، لكنّه لا يهتمُّ بالأرضِ ولا بالأموات، إذ يظنُّ أنّه مُتجذِّرٌ في الأرضِ، بينما هو في الحقيقةِ يُحلِّقُ في عالمٍ مُجرَّد.

تندلعُ الحربُ في نهاية **البحث عن الزمن المفقود**، ويتحوَّلُ صالون فيردوران إلى مركزٍ للتطرُّف على طريقة الطبقة الراقية، ويتعقَّبُ روّادُه خطى سيّدة الصالون، فيُحَرّرُ بريشو (Brichot) زاويةً إخباريةً ميّالةً إلى الحربِ في صحيفةٍ باريسيةٍ معروفةٍ، حتى إنّ عازف الكمان موريل (Morel) يُبدي رغبته في «القيام بواجبه». وهكذا تجدُ شوفينية الطبقةِ الراقيةِ صدًى مُتمِّماً لها في تلك السائدة خارجها، وبالتالي، فصورة هذه الشوفينية هي أكبرُ من مجرّد صورة، والاختلافُ بين العالمِ الصغيرِ للصالون والعالم الكبير للأمّة في حالة حرب هو اختلافٌ في الدرجةِ لا أكثر، فالرغبةُ هي نفسُها، والاستعاراتُ التي تجعلنا باستمرارٍ ننتقلُ من نظامٍ في القياسِ لآخر تلفتُ انتباهَنا إلى هذا التطابقِ في البنية.

إنّ فرنسا بالنسبة إلى ألمانيا كصالون فيردوران بالنسبة إلى صالون غيرمانت، غير أنّ السيّدة فيردوران، عدوّةَ «المُملِّينَ» اللدودة، ينتهي بها الأمر إلى الزواج من الأمير دو غيرمانت وبالتالي تنتقلُ بكلّ ما لديها إلى معسكرِ أعدائها. وتدفعنا الموازنةُ الدقيقةُ بين شوفينية الطبقةِ الراقية والشوفينية الوطنية إلى البحث، داخل نسق العالم الكبير، عن مُقابِلٍ لهذا الحدثِ المفاجئ في العالم الصغير يكادُ يكونُ «خيانةً». وإنْ كانتِ الروايةُ لا تُقدِّمُ لنا مثل هذا المُقابِلِ فلأنّها تنتهي قبلَ الأوان، إذ يحتاج الأمرُ إلى عشرين سنةً إضافية وحربٍ عالميةٍ ثانيةٍ قبل أنْ يَقعَ الحَدَثُ الذي كانَ من شأنه إتاحة الفرصة لبروست لاستكمالِ استعارته، ففي عام 1940 أثارتْ شوفينيةٌ مُجَرَّدةٌ قضيةَ ألمانيا المنتصرة بعد أنْ كانت تهاجِمُ بعنفٍ، طوال خمسٍ وسبعين سنة، أولئكَ الذين كانوا يقترحون بصوتٍ خفيضٍ تسويةً مع عدوٍّ تاريخيّ لم يكنْ قد قامَ بأيّ توسُّعٍ بعد. وبالطريقةِ نفسِها جعلتِ السيّدةُ فيردوران الرعبَ يسودُ ضمنَ «عُصبتِها الصغيرة»

وراحت تطردُ «مُريديها» عندَ إبدائِهم أقلّ علامة ضعفٍ تجاه «المُمِلّين»، إلى أنْ جاءَ يومٌ تزوّجتْ فيه من الأمير دو غيرمانت وصارتْ تقفِلُ أبوابَ صالونِها في وجه «مُريديها» وتفتحها على مصراعَيها أمام أسوأ مُتَحذلِقي حي فوبور سان جيرمان.

وبطبيعة الحال يرى بعضُ النقّادِ في تَحَوُّلِ السيّدة فيردوران دليلاً على «حرّيتها». ومن حسن الحظّ أنّهم لم يرفعوا رايةَ هذه الحرّيةِ المزعومةِ «لإعادة الاعتبار» لمرسيل بروست عند مفكّرين من أبناءِ زمانِهم وتَبرِئَةِ الروائيّ من تهمةِ الميل إلى «النزعة النفسانية» الفظيعة، إذ يقولون: «انظروا، إنّ السيّدة فيردوران قادرةٌ على التخلّي عن مبادئها، وبالتالي فهذه الشخصية تليقُ تماماً بروايةٍ وجوديةٍ، وعليه فإنّ بروست هو الآخر روائيُّ **الحرّية!**».

يُكَرّرُ خطأُ هؤلاء النقّاد، بطبيعة الحال، خطأَ جان بريفو الذي يعتبرُ التحوُّلَ السياسيَّ للسيّد دو رينال أمراً عفوياً، فإنْ كانت السيدة فيردوران «عفويةً» فذلك يعني أنّ «المتعاونين» (Collaborateurs) المتحمّسين عفويون بدورهم، على اعتبار أنّهم كانوا بالأمس وطنيين شرسين. والحقُّ أنّ لا أحدَ يتميّزُ بالعفوية، فقوانينُ الوساطة المزدوجة هي التي تعملُ في الحالتَين، إذ يحلُّ دوماً محلَّ الاقتِصاصِ المُرَوِّع من الآلهةِ المضطَهِدَةِ محاولةٌ «للاندماج» إنْ كانتِ الظروفُ مؤاتيةً. وهكذا يوقِفُ رجلُ القبو مشاريعَه المتعلّقة بالانتقام ليكتبَ للضابطِ الذي أهانهُ رسالةً هذيانيةً شَغِفةً.

إنّ جميعَ هذه «التحوُّلاتِ» الظاهريةِ لا تجلب معها أيَّ جديد، إذ لا تؤكّدُ أيُّ حريةٍ هنا سلطتَها المطلَقة بقطيعةٍ أصيلةٍ مع الحالةِ السابقة، حتى أنّ من غيَّرَ موقفَه لم يُغيّرِ الوسيط. ويُخَيَّلُ إلينا أنّ في الأمرِ تَحَوُّلاً لأننا لم نلحظِ الوساطةَ التي لا تحملُ إلاّ «الحسدَ

والغيرةَ والحقدَ العاجزَ». ولقد أخفتْ مرارةُ هذه الثمارِ حضورَ الله.



يتمثَّلُ التطابقُ البنيويُّ للنزعتَين الشوفينيتَين، من جديد، من خلال طردِ البارون دو شارلو (De Charlus). وتُذَكِّرُ هذه القضيةُ، لكنْ بصورةٍ أعنف، بالتجربةَ المؤسِفَةِ التي عاشَها سوان، فمَن ساقَ شارلو إلى عائلة فيردوران هو موريل، ومَن ساقَ سوان إليها هي أوديت (Odette)، وسوان صديقُ الدوقة دو غيرمانت، والبارون شارلو أخو زوجها، وبالتالي فإنّ البارون «مُمِلٌ» وهَدّامٌ (Subversif) بامتياز، ولن يلبثَ أنْ يقعَ ضحية «الوظيفةِ الإقصائية» التي تُمارَسُ عليه بصورةٍ وحشية. وتبدو التعارضاتُ والتناقضاتُ التي تولِّدُها الرغبةُ الميتافيزيقية أوضحَ وأشدَّ إيلاماً مما هي عليه في رواية **حبّ سوان** (*Un Amour de Swann*) بسبب اقترابِ الوسيطِ المُفرِط.

لقد بدأتِ الحربُ، ويبدو عرضُ الدوافعِ الذي رافقَ تنفيذ الحكم مفعماً بجوِّ العصر، إذ تُضافُ إلى صِفَةِ «المُمِلِّ» التقليديةِ صفةُ «الجاسوس الألمانيّ». ويصعبُ التمييزُ بين الوجهَيْن الفرديّ والعامّ «للشوفينية». ولن تلبثَ السيّدة فيردوران أنْ تخلطَ بينهما، إذ تُعلِنُ أمام جميعِ زُوّارِها أنّ شارلو «لم يكفّ عن التجسُّسِ» في صالونها طوال سنتين.

تكشفُ هذه العبارة بصورةٍ رائعةٍ عن التشويهِ الكامل الذي تُلحِقُهُ الرغبةُ الميتافيزيقيةُ والكراهيةُ بالواقع. وهذا التشوُّهُ هو الذي يُشَكِّلُ الوحدةَ الذاتيةَ للإدراك، إذ يخطرُ ببالنا على الفور أنّ العبارة تُصَوِّرُ السيّدةَ فيردوران أكثر مما تُصَوِّرُ البارون دو شارلو. وإنْ كان علينا البحثُ عن الجوهرِ الفرديِّ من خلال «الاختلافِ» لا يُختَزَل، فلا يُمكنُ للعبارةِ أنْ تكشفَ عن جوهرِ السيّدة فيردوران دون الكشفِ

عن جوهرِ البارون دو شارلو، إذ لا يُمكنُ لتلك العبارة ضمّ هذين الجوهرَين المتناقضَين.

ومع ذلك تجترحُ تلك العبارةُ المعجزة، فحين تؤكّدُ السيدةُ فيردوران أنّ شارلو لم يكف عن التجسّس في صالونها طوال سنتين، فهي تُصوِّرُ نفسَها هي أيضاً. ومما لا شكّ فيه أنّ شارلو ليس جاسوساً، فالسيّدة فيردوران تُبالغُ بجنونٍ لكنّها تعلمُ تماماً ما تفعل، إذ تُصيبُ سهامُها شارلو في أضعف نقطةٍ عنده. فشارلو جِدُّ انهزاميٍّ، وهو لا يكتفي بالازدراء الصامتِ لعملية «حشو الأدمغة»، بل يُطلِقُ تصريحاتٍ هدّامةً عَلَناً. إنّ نزعتَهُ الجرمانية تخنقه.

يُحَلِّلُ بروست مطوّلاً انهزاميةَ شارلو. وتتعدَّدُ التوضيحاتُ، إلاّ أنّ أهمّها المِثليةُ، إذ يشعرُ شارلو برغبةٍ لا أملَ بتحقيقها تجاهَ الجنودِ الجميلين الذين تعجُّ بهم باريس، فالجنودُ الذين يتعذّرُ امتلاكهم هم في نظره «جلاّدون جذّابون» مرتبطون بالشرّ. وتُساهمُ الحربُ التي تقسمُ العالمَ إلى مُعسكَرَين معاديَين بتغذية الازدواجية الغريزية لدى المازوشيّ. وإنّ اعتبارَ قضيةِ الحلفاءِ قضيةَ الأشرارِ المضطَهِدين يربطُ ألمانيا بطبيعةِ الحال بقضيةِ الخيرِ المضطَهَد. وتمتزج قضيةُ شارلو بقضيةِ الأمّةِ العدوّةِ بسهولةٍ أكبر، لا سيّما أنّ الألمان يُثيرون في نفسه قرفاً جسدياً حقيقياً، فهو لم يَعُدْ يُفَرِّقُ بين قبحِهم وقبحِه، ولا بين هزائمِهم العسكريةِ وخيباتِه الغرامية. ويُخَيَّلُ له، إذ يُبَرِّئُ ألمانيا المُنْهَكة، أنّه يُبَرِّئُ نفسَه هو بالذات.

إنّ هذه المشاعرَ سلبيةٌ تماماً، فحُبُّ شارلو لألمانيا أقلُّ قوّةً بكثيرٍ من كراهيته للحلفاء، وما اهتمامُه بالشوفينية إلاّ من قَبيلِ اهتمام الشخصِ الراغبِ بالوسيط. وتُمَثِّلُ رؤيةُ العالم (Weltanschauung) عند شارلو تماماً المخطّطَ المازوشيّ الذي وصفناه في الفصل السابق.

تُصبحُ وحدةُ الوجودِ، وفقَ وجهةِ نظر شارلو، أكثرَ وضوحاً عند استشكاف تلك المنطقةِ الوسيطةِ الواقعةِ بين حياة البارون الجنسيةِ والآراء الانهزاميةِ، أي منطقة حياة الطبقة الراقية.

فشارلو من عائلة غيرمانت، وهو موضوعُ تبجيلٍ في صالون زوجةِ أخيه الدوقة دو غيرمانت. كما يَجهرُ في كافّة المناسبات، وبخاصّةٍ أمامَ أصدقائه من غير الأرستقراطيين، بتفوُّقِ بيئته الأصلية، لكن هيهات أنْ يفتنَه حيُّ فوبور سان جيرمان كما يفتنُ المُتحذلِقين البورجوازيين، إذ لا تتوّجهُ الرغبةُ، الميتافيزيقيةُ تحديداً، أبداً نحو غرضٍ يمكنُ الوصولُ إليه، وبالتالي لا تتوجّهُ رغباتُ البارون نحو ذاك الحيّ النبيلِ بل نحوَ الرّعاعِ الوضيعين. ويُفسّرُ هذا التَّحَذْلُقُ «الهابطُ» شغَفَهُ بموريل، تلك الشخصية الدنيئة. ويُحيطُ شارلو هذا الموسيقيَّ بأبّهةٍ هو غير جديرٍ بها، تنعكس على صالون فيردوران بكامله. ويكادُ هذا السيّد العظيمُ لا يُميّزُ بين هذه المسحةِ البورجوازية والطابعِ الصارخِ لِمَلَذّاته السرّية.

إنّ صالون فيردوران، الشوفينيّ واللاأخلاقيّ والبورجوازيّ، مكانٌ سيّئٌ يفتنُ اللّبَّ وسطَ المكانِ السيّئِ الأوسع الذي هو فرنسا، الشوفينيةُ واللاأخلاقيةُ والبورجوازيةُ هي الأخرى. ويأوي صالونُ فيردوران موريل الجذّابَ، بينما تعجُّ فرنسا التي تعيشُ حالة الحرب، بالضبّاطِ الرائعين، غير أنّ البارون لا يشعرُ أنّه «في بيته»، لا في صالون فيردوران ولا في فرنسا الشوفينية، مع أنّه يعيشُ في فرنسا، وأنّ رغبَتَهُ تدفعُهُ إلى صالون فيردوران. ويؤدّي صالون غيرمانت، الأرستقراطيّ والفاضلِ بشكلٍ مُمِلّ، دوراً في نظامِ الحياة الاجتماعية للبارون موازياً لدورِ ألمانيا المحبوبة لكن البعيدة في نظامِه السياسيّ. وما الحبُّ والحياةُ وسط الطبقةِ الراقية والحربُ إلاّ الدوائرَ الثلاث لهذا الوجود الواحدِ تماماً، أو بالأحرى المزدوج تماماً في تناقضه،

فجميعُ المستويات تتوافقُ وتتحقّقُ من المنطقِ الهوَسيِّ للبارون.

يواجهُ الهوَسَ «الشوفينيَّ» للسيّدة فيردوران إذن هوَسُ شارلو «المُعادي للشوفينية». ولا يَعزِلُ هذان الهوَسان كلاًّ منَ المهووسَين كما يفترضه المنطق السليم، ولا يُغلقان عليهما في عالمين لا قاسم مشترك بينهما، بل يُقرّبانهما ويجمعانهما في كراهيةٍ مشتركة.

يجمعُ هذان الوجودان العناصرَ نفسَها، لكنّهما ينظّمانها بطريقةٍ معاكسة، فتدّعي السيّدة فيردوران أنّها وفيةٌ لصالونها لكنّ قلبَها عند عائلة غيرمانت. ويدّعي شارلو أنّه وفيٌّ لصالون غيرمانت لكنّ قلبَه عند عائلة فيردوران، كما تحتفي السيّدة فيردوران «بعُصبتها الصغيرة» وتزدري «المُمِلّين»، ويحتفي شارلو بصالون غيرمانت ويزدري «التافهين». ويكفي عكسُ العلامات للانتقال من العالم الأوّل إلى الآخَر، فالخلافُ بين الشخصيتَين وفاقٌ سلبيٌّ رائع.

يُتيحُ هذا التناظرُ للسيّدة فيردوران التعبيرَ عن حقيقتها وحقيقةِ البارون في عبارةٍ واحدةٍ غريبةٍ لكنّها مُلفتة، فاتّهامُ شارلو بأنّه جاسوسٌ يعني، في نظر السيّدة فيردوران، التعبيرُ بصورةٍ خفيّةٍ عن احتجاجها على احتقارِ عائلة غيرمانت لها، إذ لا يرى المنطقُ السليمُ ما الفائدة التي يمكنُ أنْ تجنيها الأركانُ العامّة للجيش الألمانيّ من «تقاريرَ مُفصَّلةٍ عن تنظيم عُصبتها الصغيرة». وإنما يرى المنطقُ السليمُ جنونَ السيّدة فيردوران، لكنّه كلّما تأمّلَ هذا الجنونَ كلّما فاتَهُ جنونُ شارلو الموازي له، ذلك لأنّ السيّدة فيردوران تقتربُ من البارون بمقدارِ ما تبتعد عن المنطق السليم، فجنونُ واحدهما يخِفُّ إلى جنونِ الآخر دون اعتبارٍ للحواجزِ التي ينصبُها المنطقُ السليمُ بين حياة الطبقة الراقية والحرب. وإنْ كانت شوفينيةُ السيّدة فيردوران مُوَجّهةً ضدّ صالون غيرمانت، فانهزاميةُ شارلو موجّهةٌ ضدّ صالون فيردوران، وبالتالي ما على كلٍّ منهما إلاّ أنْ يُطلِقَ العنانَ لجنونه

ليعرف **الآخر** معرفةً عميقةً لكنّها محدودةٌ في آنٍ معاً . . . فهي عميقةٌ، لأنّ الشَّغفَ ينتصرُ على تقديسِ الغرضِ الذي يشلُّ المنطقَ السليم، وهي أيضاً محدودةٌ، على اعتبار أنّ الشغفَ لا يُدرِكُ مثلّثَ الرغبةِ. إنّها لا ترى البؤسَ خلفَ غطرسةِ **الآخر** وتَحَكُّمِه الذي ليس إلاّ ظاهرياً.

يُرينا بروست ببضع كلماتٍ مدى تَعقُّدِ الروابط التي يمكنُ أنْ تقيمها الكراهيةُ بين شخصَين، فعبارةُ السيّدة فيردوران هي في الوقت نفسِه مَعرِفةٌ وعَمًى، وحقيقةٌ دقيقةٌ وكذبةٌ فاضحةٌ، كما أنّ فيها تداعياتٍ واستطالاتٍ مختلفةً، كما في بيتٍ من أبيات شعر مالارميه، غير أنّ الروائيّ لا يختلقُ شيئاً البتّة، إذ تغرفُ عبقريتُه مباشرةً من حقيقةٍ بينيةٍ ذاتيةٍ تجهلُها بصورةٍ شبه كاملةٍ جميعُ أنظمةِ عصرنا النفسانية والفلسفية.

تُشيرُ تلك العبارةُ إلى أنّ العلاقاتِ، عند مستوى الصالونات والوساطةِ الداخلية، تختلفُ كثيراً عن تلك التي تقومُ، أو بالأحرى التي لا يمكنُ أنْ تقوم، في مرحلة الوساطة الخارجية، فلقد رأينا أنّ كومبراي هي مملكةُ الالتباس (Quiproquo). وبما أنّ الاستقلاليةَ حقيقيةٌ فالعلاقاتُ مع العالم الخارجيّ سطحيةٌ بالضرورة. ولا يُمكنُ لأيّ حبكةٍ طويلة الأمد أنْ تنعقدَ. وتستقلُّ المشاهدُ الصغيرةُ التي مسرحها كومبراي بعضُها عن بعض كحالِ مغامرات دون كيشوت. ولا يهمُّ نظامُ تسلسلِ الأحداث، لأنّ كلَّ مغامرةٍ هي بحدّ ذاتها كيانٌ متكاملٌ وذو دلالةٍ يقومُ على عنصر الالتباس.

قد نظنُّ أنّ التواصلَ، عند مستوى الوساطةِ الداخلية، متعذّرٌ أكثر، على اعتبارِ أنّ الأفرادَ والصالوناتِ تتواجهُ بعنفٍ مطّرد. وقد نظنُّ، بما أنّ **الاختلافاتِ** تتفاقمُ، أنّ كافّةَ العلاقاتِ مُتَعذّرَةٌ بين

العوالم الصغيرةِ التي يزدادُ كلٌ منها انغلاقاً على ذاته. وهذا تحديداً ما يسعى الكُتّابُ الرومنسيون إلى إقناعنا به، إذ تبحثُ الرومنسيةُ عمّا هو لنا في ما نتعارضُ فيه بقوّةٍ مع الآخرين، كما تُميّزُ شقّين في المرء: شقٌّ سطحيٌ يمكنُ فيه الاتفاقُ مع **الآخرين**، وشقٌّ عميقٌ يستحيلُ فيه هذا الاتفاق.

إلاّ أنّ مثلَ هذا التمييز مزيّفٌ، والروائيُ يُظهِرُ لنا ذلك، إذ لا يَجعَلُ تفاقمُ المرضِ الأنطولوجيّ من المرءِ تِرْساً (Un Engrenage) مسنّناتُه عوجاء لا تركبُ على مسنّنات التّرس الذي يُقابلها، فتتشابكُ شوفينيةُ السيّدة فيردوران ومعاداة الشوفينية عند شارلو، لأنّ ما يُخفيه أحدُهما يُظهِرُهُ الآخر. وما **الاختلافاتُ** التي يعتدُّ بها الرومنسيُ إلاّ أسنانُ التروسِ، فهي وحدُها التي تجعلُ الآلةَ تدورُ وهي التي تُوَلّدُ **عالماً روائياً** لم يكُنْ قبلُ موجوداً.

لقد كانت كومبراي عالماً مستقلاً حقّاً، أمّا الصالونات فليست كذلك مع أنّها تدّعي الاستقلالية بجدّة. وتكُفُّ الجماعةُ في الوساطةِ الداخلية، وكذا الفردُ، عن أنْ تكونَ مرجعيةً مطلَقَة، ولم يعُدْ بالإمكانِ فهمُ الصالونات إلاّ من خلال مقابلتها بالصالونات المنافِسَة وإدراجها في كيانٍ جامعٍ كلٌ منها فيه مجرّدُ عنصرٍ من عناصره.

لا يوجدُ عند مستوى الوساطة الخارجيةِ إلاّ «عوالمُ صغيرةٌ مغلقة»، والروابطُ جدّ هشّةٍ، لدرجة أنّه لم يكنْ هناك بعدُ **عالمٌ روائيٌ** بكلّ معنى الكلمة ولا حتى «تآلفٌ أوروبيّ» قبل القرن السابع عشر، فهذا «التآلفُ» ثمرةُ منافسةٍ على الصعيد الوطنيّ. ويسودُ الهوَسُ بين الأمم، وتصبحُ العلاقاتُ أوثقَ أكثر فأكثر لكنّها غالباً ما تأخذ شكلاً سلبياً. بالطريقةِ ذاتها، يُوَلّدُ الافتتانُ الفرديُ النزعةَ الفردانيةَ، والافتتانُ الجماعيُ فردانيةً جماعيةً (Individualisme

(collectif تدعى النزعة القومية والنزعة الشوفينية والذهنية **الاستكفائية**(*) (Autarkie).

إنّ الأساطيرَ الفردانية والجماعية صنوان، لأنّها تشملُ دائماً تعارضَ الشيء مع ذاته. وتُخفي الرغبةُ في أنْ ينفردَ المرءُ بذاته الرغبةَ في أنْ يكونَ **الآخرَ**، كحال الرغبةِ في أنْ يكونَ المرءُ ذاته.

ما «العوالمُ الصغيرةُ المنغلقة» إلاّ جُزيئاتٌ محايدةٌ لا تؤثّرُ في بعضها البعض، والصالوناتُ جُزيئاتٌ إيجابيةٌ وسلبيةٌ تتجاذبُ وتتنابذ معاً كالجزيئات الذرّية، فلم يعُدْ هناك جواهرُ فرديةٌ بل أشباهُ جواهر فردية تُشكّلُ عالماً واسعاً منغلقاً. وتقومُ وحدةُ هذا العالم، الصارمة كوحدةِ عالم كومبراي، على مبدأٍ معاكس، إذ يبقى الحُبُّ هو الأقوى في كومبراي، بينما تُولّدُ الكراهيةُ عالمَ الصالونات.

يظهرُ انتصارُ الكراهيةِ تامّاً في جحيم رواية **سدوم وعمورة**(**)، فالعبيدُ يدورون حول أسيادهم والأسيادُ هم أنفُسُهم عبيدٌ. كذلك تبدو الأفرادُ والجماعاتُ متلازمةً ومنعزلةً في آنٍ معاً، وهكذا تدورُ الأقمارُ حول الكواكبِ والكواكبُ حول النجوم. وغالباً ما تتكرّرُ عند بروست هذه الصورةُ للعالم الروائيّ كنظامٍ كونيّ، وترافقُها صورةُ الروائيّ عالِمِ الفلك الذي يحسبُ المداراتِ ويُظهِرُ قوانينها.

إنّها قوانينُ الوساطةِ الداخلية التي تُعطي للعالَم الروائيّ تماسُكَهُ، ومعرفةُ هذه القوانين وحدها التي تسمحُ بالإجابةِ عن سؤال

(*) الاستكفائية هي حالةُ كلّ مجموعةٍ بشريةٍ تكتفي بذاتها وتنغلق ولا تنفتحُ على العالم الخارجي.

(**) **سدوم وعمورة** هي الجزء الرابع من رواية **البحث عن الزمن المفقود** لبروست صدرت في قسمين عامي 1922 و1923.

فياشيسلاف (Vyacheslav) في كتابه عن دستويفسكي، إذ يتساءلُ الناقدُ الروسيّ: «كيفَ يُصبحُ الانفصالُ مبدأ الاتّحاد، وكيفَ تجمعُ الكراهيةُ من يكرهُ بعضُهم بعضاً؟».



إننا ننتقلُ من كومبراي إلى عالم الصالونات في حركةٍ مستمرةٍ ودون مراحل انتقالية ملحوظة. ويجبُ عدمُ مقابلةِ الوساطة **الخارجية** بالوساطة **الداخلية** كما يفعلُ المازوشيّ الذي يُقابلُ الخيرَ بالشرّ، فإذا ما راقبنا كومبراي عن كثبٍ نرى فيها كلَّ عيوبِ صالونات الطبقة الراقية في حالةِ تشكُّلِها.

وتُعتَبَرُ سخريةُ العمّةِ من سوان البداية البسيطةَ والخفيفةَ للهجوم العنيف الذي ستشنّهُ السيّدة فيردوران والسيّدة غيرمانت، كما يُنْبئُ الاضطهادُ البسيطُ الذي تتعرّضُ له الجدّةُ البريئةُ قسوةَ عائلة فيردوران تجاه سانييت والبرودةَ القطيعةَ للسيّدة غيرمانت تجاه صديقِها المُقرَّب سوان. كذلك ترفضُ أمّ مرسيل بتكبُّرٍ استقبالَ السيّدة سوان، وينتهكُ الساردُ نفسُه ما هو مُوَقَّرٌ في شخصيةِ فرانسواز(*) التي يسعى إلى «إعادة الرشد» إليها بالعمل جاهداً على تدمير ثقتها الساذجة بالعمّة ليوني. ومن جهتها تُسيءُ العمّةُ ليوني استغلال سطوتها ونفوذها الهائلَين فتُثيرُ منافسةً عقيمةً بين فرانسواز وأولالي(**) (Eulalie)، وتتحوّلُ إلى طاغيةٍ مستبدّة.

إنّ العاملَ السلبيّ موجودٌ قبلاً في كومبراي، فبفضله ينغلقُ

(*) كانت فرانسواز طاهيةُ العمّة ليوني في كومبراي قبل أن تنتقل للعمل عند أسرة السارد مرسيل.

(**) أولالي خادمةٌ سابقةٌ في كومبراي صارت أمينة سرّ العمّة ليوني ومنافسة فرانسواز.

العالَمُ الصغيرُ المنعزلُ على نفسه، كما أنّه هو الذي يعملُ على استبعادِ الحقائقِ الخطيرة. ويكبرُ هذا العاملُ السلبيُّ شيئاً فشيئاً حتى يبتلعَ كلَّ ما في صالونات الطبقة الراقية. أمّا جذورُ هذا العاملِ فهي، كالعادة، ضاربةٌ في الكبرياء، فهذا الأخيرُ هو الذي يمنعُ العمّةَ من الإقرارِ بالمكانة الاجتماعية لسوان ويمنعُ أمّ مرسيل من استقبالِ السيّدة سوان. إنّهُ كبرياءٌ وليدٌ، لكنّ جوهرَهُ ثابتٌ من أوّلِ الرواية إلى آخرها. ومعَ أنّ العملَ التخريبيّ في بدايته، إلاّ أنّ الخيارَ حاسمٌ، فبذورُ روايةِ **سدوم وعمورة** موجودةٌ في كومبراي، ويكفي للانتقالِ من عالم لآخر الانسياق مع المنحدَر، أي مع تلك الحركةِ المتسارعةِ باستمرار والتي تُبعِدُنا دوماً عن المركز المَخفيّ، وهي حركةٌ شبهُ مُتعَذِّرَةٍ على الإدراك عند العمّة ليوني المُستلقيةِ على سريرها، وسريعةٌ عند الطفلِ الذي يُحدّقُ بآلهةِ كومبراي ويتهيّأُ للاستسلام لكلّ ما هو غريب.

فما هو هذا المركز الذي أبداً لن نبلغَه بل نبتعدُ عنه أكثر فأكثر؟ لا يعطينا بروست الجوابَ بصورةٍ مباشرةٍ، لكنّ رمزيةَ عمله تتكلّمُ نيابةً عنه، وأحياناً ضدّه، فمركز كومبراي هو الكنيسةُ التي «تختزلُ المدينةَ وتُمثّلُها وتتحدّثُ عنها، وبالنيابة عنها إلى العالم الخارجيّ».

ويوجد في مركز الكنيسة ناقوسُ سانت هيلير، الذي له، بالنسبة إلى المدينة، المكانةُ التي لغرفةِ العمّة ليوني في منزل العائلة. كما يُعطي الناقوسُ «لكافّةِ الأشغالِ ولكلّ الأوقاتِ ولكلّ وجُهات نظرِ المدينةِ صورتَها وخاتمتَها ومصداقيتَها»، وتتجمّعُ كلُّ آلهةِ كومبراي عنده:

«كان لا بدّ من العودة دوماً إليه، هو الذي يُطِلُّ على كلّ شيء مُبَشِّراً البيوتَ بِنَغَم لا تتوقّعها ومنتصباً أمامي كإصبعِ إلهِ جسدُهُ متوارِ خلف حشودِ من الناس، ومع ذلك لا أخلِطُ بينه وبينها».

يمكنُ رؤيةُ الناقوس من كلّ مكانٍ، أمّا الكنيسةُ فتظلُّ فارغةً طوال الوقت، فآلهةُ الوساطةِ الخارجيةِ البشريةُ والأرضيةُ صارت أصناماً لكنْ لا على مستوى عمودية (Le Verticale) الناقوس، ومع ذلك فهي قريبةٌ منه لتُحيطَ بنظرها كومبراي وكنيستها. وكلّما اقتربَ الوسيطُ من الشخصِ الراغبِ ابتعدَ التعالي (Transcendance) عن هذه العمودية. إنّه التعالي المنحرف يُنجزُ عملَهُ، فهو يجرفُ الساردَ وعالمَه الروائيّ بعيداً أكثر فأكثر عن قبّة الجرس وبسلسلةٍ من الدوائر المتّحِدَةِ المركزِ، تُدعى **في ظلال ربيع الفتيات وناحيةُ غيرمانت وسدوم وعمورة والأسيرة والهاربة**. وكلّما ابتعدنا عن المركز المخفيّ زادَ ألمُ الاضطرابِ وجنونُهُ وعدم جدواه حتى نصلَ إلى رواية **الزمن المستعاد** التي تقلبُ هذه الحركةَ رأساً على عقب. وتُمَثِّلُ غُربانُ سانت هيلير، وهي تتطاردُ وقت الغروب، حركةَ الكرّ والفرّ تلك:

«يُطلِقُ [الناقوسُ] من نافذتَي برجه، وعلى فتراتٍ منتظِمَةٍ، رفوفاً من الغربانِ تدورُ محلّقةً لوهلةٍ وهي تنعقُ، كما لو أنّ الحجارةَ العتيقةَ التي كانت تأويها وكأنّها لا تراها صارت فجأةً غير صالحةٍ للسَكَنِ، واضطربتْ فَكَشَّتْها وأبعدتها. ثمّ لا تلبث أنْ تهدأَ، بعدَ أنْ شقّتْ ريحَ المساءِ في كافّةِ الاتجاهات، فتعودُ فجأةً لتستقرَّ في البرجِ وقد غدا من جديدٍ مؤاتياً بعدَ أنْ كانَ مشؤوماً».

❊ ❊ ❊

هل لأعمال بروست قيمةٌ من وجهة نظر علم الاجتماع؟ كثيراً ما يقولون إنّ **البحث عن الزمن المفقود** أدنى، في هذا المجال، من **الكوميديا الإنسانية**(*) (*La Comédie humaine*) أو من **عائلة روغون ـ**

(*) **الكوميديا الإنسانية** هو العنوان العامّ لمجمل كتابات بلزاك (Balzac) البالغة 137 عملاً تُشكِّلُ الروايات نسبةً كبيرةً منها بالإضافة إلى القصص القصيرة والحكايات والدراسات التحليلية.

ماكار(*) (*Les Rougon-Macquart*)، فبروست، على حدّ زعمهم، لا يهتمُّ إلاّ بطبقة النبلاء الهَرِمَة، وبالتالي تفتقرُ أعمالُه إلى «النظرة الشاملة والموضوعية». ويتبيّنُ لنا خلفَ هذه الأحكام السلبية المفهومُ الواقعيُّ والوضعيُّ للفنّ الروائيّ، فالعبقريةُ الروائيةُ جَرْدٌ (Inventaire) دقيقٌ بالبشرِ والموجودات عليها أنْ تُقَدّمَ لنا منظراً شاملاً قدرَ الإمكان للواقع الاقتصاديّ والاجتماعيّ.

إذا ما حمّلنا هذا المفهومَ محملَ الجدّ فسيَظهرُ لنا بروست روائياً رديئاً أكثر مما يقولون، فهم يأخذون عليه «حصرَ تحقيقِه على حيّ فوبور سان جيرمان»، إلاّ أنّ ذلك إطراءٌ له أيضاً، لأنّ بروست لا يقومُ بأيّ تحقيقٍ شاملٍ حتى في المجال الضيّق الذي يخصّصونه له، فهو لا يقول لنا صراحةً إنّ عائلة غيرمانت غنيّةٌ وتلك الأخرى أضاعت كلّ ما لديها، إذ يؤثرُ أنْ ينقلَ لنا دون اهتمام مفرطٍ جلساتِ دردشةٍ تنعقدُ حولَ فنجانٍ من الشاي، في حين يُغرقناً الروائيُّ المهتمّ بدقائق الأمور بتفاصيلَ أكداسٍ من الأوراق والوصايا والجرود ودفاترِ الحسابات وتقارير المُحْضِرين وحافظات الأسهم والسندات. وفوق هذا كلّه، فهو لا ينقلُ هذه الدردشاتِ لذاتها على الإطلاق، بل دائماً في معرض حديثه عن أشياء أخرى. والحقُّ أنّ لا شيء هنا يستحقُّ أنْ نطلقَ عليه كلمة **تحقيق** الرنّانة، إذ لا يريد بروست، من خلال النبرةِ القاطعة أو تعداد الأغراض المختلفة، حتى الإيحاء بأنّه «استوفى التوثيق».

لا يستوقفُ مرسيل بروست أيٌّ من الأسئلة التي تهمُّ عالِمَ الاجتماع، وبالتالي نستنتجُ من ذلك أنّ الروائيّ لا يهتمُّ بالمشكلات

(*) **عائلة روغون ـ ماكار** هو العنوان العام لعشرين رواية من روايات إميل زولا (Emile Zola) كتبها بين عامي 1871-1893.

الاجتماعية. وتبقى تلك اللامبالاة، سواء تبنّينا تجاهها موقفَ الذمِّ أم المديح، سلوكاً سلبياً، وشكلاً من أشكالِ البترِ لصالحِ جماليةٍ من نوعٍ خاصّ، وشيئاً أشبه بما تقومُ به المأساةُ الكلاسيكيةُ من إقصاءٍ للألفاظِ العامّية.

إنّ لدينا ما يكفي لتبرير رفضنا لهذا المفهوم المُختَزِلِ للفنّ الروائيّ، فحقيقةُ الروائيِّ شاملةٌ، وهي تُحيطُ بكلِّ أوجه الوجود الفرديّ والجماعيّ. وإنْ أهملَت الروايةُ إلى حدٍّ ما بعضَ هذه الأوجه إلاّ أنّها تُقدّمُ بالتأكيد منظوراً ما. إن سببَ عدمِ عثور علماء الاجتماعِ في أعمال بروست على ما يتوافقُ مع إجرائهم، يكمن في التعارضِ الجوهريّ بين علم الاجتماع الروائيّ وعلم الاجتماع الذي يعرفونه. ولا يتعلّقُ هذا التعارضُ بالحلول وبالمناهجِ، بل أيضاً بالمسائل المطروحة للحلّ.

يرى عالِمُ الاجتماعِ أنّ حيّ فوبورغ سان جيرمان قِطاعٌ ضئيلٌ من المشهدِ الاجتماعيّ، ولا شكّ في ذلك، لكنّه قِطاعٌ حقيقيّ، إذ تبدو الحدودُ فيه واضحةً لدرجةِ أنّ لا أحدَ يتساءلُ حولها على الإطلاق. إلاّ أنّ هذه الحدودَ تمّحي كلّما توغّلنا في أعمال بروست، فالساردُ يشعرُ بخيبةٍ كبيرةٍ عندما يدخلُ أخيراً بيتَ عائلة غيرمانت، إذ يتبيّنُ له أنّ الناسَ فيه يُفكّرون ويتكلّمون كما في أيّ بيتٍ آخر، وبالتالي يبدو أنّ جوهرَ حيّ فوبور سان جيرمان قد تلاشى، فلقد فقدَ صالون غيرمانت تَمَيُّزَهُ وصار شبيهاً بالأوساط الأخرى المعروفة سابقاً.

لا يُمكننا تعريفُ حيّ فوبورغ سان جيرمان من وجهة نظر التقاليد، لأنّ هذه التقاليد تبدو غير معروفة حتى عند شخصية بأهمّية الدوق دو غيرمانت وسوقيته، كما لا يمكننا تعريفه من وجهة نظر الوراثة، لأنّ امرأة بورجوازيةً مثل السيّدة لوروا (Mme Leroi) تتمتّعُ

فيه بمكانةٍ راقيةٍ أكثر تألُّقاً من السيّدة دو فيلباريزي على سبيل المثال، فمنذ نهاية القرن التاسع عشر لم يَعُدْ هذا الحيُّ يُشَكِّلُ مركزاً فعلياً للسلطة السياسية والمالية على الرغم من ثرائه الفاحش ومن قصدِ الشخصيات النافذة له بأعدادٍ كبيرة، كما لم يَعُدْ يتميَّزُ هذا الحيُّ عن غيره بعقليةٍ خاصّةٍ به، فالناسُ فيه رجعيون سياسياً ومتخلّفون فنياً ومحدودو الأفقِ أدبياً، ولا شيء هناك بالتالي يمكنه أنْ يُميِّزَ الوسط الذي يضمُّ عائلة غيرمانت عن غيره من الأوساطِ الثريةِ والعاطلة في بداية القرن العشرين.

إنّ على عالِم الاجتماع المهتمّ بحيّ فوبور سان جيرمان ألاّ يختارَ رواية **البحث عن الزمن المفقود**، إذ لا تُجدي هذه الروايةُ نفعاً، وقد تكونُ أيضاً خطيرةً، فقد يظنُّ عالِمُ الاجتماعِ في لحظةٍ ما أنّه أَلَمَّ بموضوع دراسته، وإذ به يراه في لحظة أخرى يُفلِتُ منه، فهذا الحيُّ ليس طبقةً اجتماعيةً ولا جماعةً ولا وَسَطاً (Un Milieu)، ولا ينطبقُ عليه أيُّ تصنيفٍ يستعمله علماءُ الاجتماع، إنّه أشبه ما يكون ببعض الجزيئات الذرّية التي تتبدَّدُ ما إنْ يُحاول رجلُ العلم أنْ يُعمِلَ فيها أدواتِه، إذ لا يمكنُ عزلُ هذا الغرض. فمنذ مئة سنة لم يَعُدِ الحيُّ موجوداً، ومع ذلك فهو موجودٌ لأنّه يُثيرُ أقوى الرغبات.

فأينَ يبدأ هذا الحيُّ وأين ينتهي؟

لا نعلم، لكنّ المُتَحذلِقَ يعلم، فهو لا يتردّدُ أبداً، وكأنّه يملكُ حاسّةً سادسةً تقيسُ بدقّةٍ القيمة الاجتماعية لأيّ صالونٍ.

الحيُّ للمُتَحذلق لا لغيرِ المتحذلق، أو لنقلْ، بالأحرى، إنّه لن يكونَ لغيرِ المتحذلق ما لم يقبلْ هذا الأخير بشهادة المتحذلق لحسم المسألة. والحقُّ أنّ هذا الحيّ لا يوجدُ تماماً إلاّ من أجل المتحذلق.

يعتبون على بروست اقتصاره على وسطٍ واحدٍ ضيّقٍ، لكنّ أحداً لم يُندِّدْ بهذا الحيّز الضيّق أفضل من بروست، فهو يُخبرُنا عن لامعنى «عالم المجتمع الراقي» من وجهة النظر الفكرية والإنسانية، وأيضاً **من وجهة النظر الاجتماعية**:

«ينخدعُ أهلُ المجتمع الراقي بالأهمّيةِ الاجتماعية لاسمهم».

ويذهبُ بروست أبعد من منتقديه الديمقراطيين في «إزالة الأوهام» المحيطة بفوبور سان جيرمان، إذ يعتقدُ هؤلاء بالوجود الموضوعيّ لهذا المكان السحريّ. أمّا بروست فيكرّرُ على مسامعنا باستمرار أنّ هذا المكان السحريّ غير موجود، وأنّ «عالمَ الطبقةِ العليا هو مملكةُ العَدَم». وعلينا الأخذ بهذا التأكيد بحرفيته، فالروائيُّ يُشيرُ دائماً إلى التباينِ بين العَدَم الموضوعيّ لفوبور سان جيرمان والواقع العجائبيّ الذي يكتسبه في نظرِ المُتحذلق.

لا يهتمُّ الروائيُّ بالواقع المبتذلِ للغرضِ ولا حتى بالغرضِ المُجمَّلِ (Transfiguré)، وإنّما بعملية التجميل ذاتِها. هكذا هو الروائيُّ العظيم عادةً، إذ لا يكترثُ سرفانتس بقَصْعة الحلاقة ولا بخوذة مامبران، فما يُثيرُ شغفَهُ هو أنْ يتمكّنَ دون كيشوت من الخلط بين قَصْعةٍ عاديّةٍ للحلاقة وخوذة مامبران. وما يُثيرُ شغفَ مرسيل بروست كذلك، هو أنْ يتمكّنَ المُتحذلِقُ من اعتبارِ حيّ فوبور سان جيرمان تلك المملكةَ الخياليةَ التي يحلمْ كلُّ امرئٍ بدخولها.

لا يبغي عالمُ الاجتماع والروائيُّ المنتمي إلى المذهب الطبيعيّ (Naturaliste) إلاّ حقيقةً واحدةً وحسب، فهما يفرضان هذه الحقيقةَ على جميع الذَوات المُدرِكَة (Sujets percevants)، وما يدعوانه **غرضاً** (Objet) ما هو إلاّ تسويةٌ باهتةٌ بين مُدرَكاتٍ للرغبة واللارغبة لا يمكنُ التوفيقُ بينها. وتأتي مصداقيةُ هذا الغرضِ من موقعه الوسيط

الذي يُضعِفُ كافّةَ التناقضات. ويشحذُ الروائيُّ العبقريُّ حدّةَ تلك التناقضات قدر الإمكان ولا يُخفّفها، فيُشدِّدُ على التحوُّلِ الذي تقومُ به الرغبة. أمّا الروائيُّ الطبيعيّ فلا يُدركُ هذا التحوّلَ لأنّه عاجزٌ عن نقدِ رغبته الذاتية. ولا يُمكنُ للروائيّ الذي يكشفُ عن مثلّثِ الرغبةِ أنْ يكونَ مُتحذلِقاً، لكنْ لا بدّ أنْ يكون كذلك سابقاً. فلا بدّ له أنْ يكونَ قد رَغِبَ ثمّ كَفَّ عنِ الرغبة.

إنّ حيّ فوبور سان جيرمان بمثابةِ الخوذة السحرية لدى المُتحذلِقِ، أمّا بالنسبة إلى غيرِ المتحذلق فهو مجرّد قَطْعةٍ للحلاقة. وكم يُكرِّرون على مسامعِنا يومياً أنّ العالَمَ تقودُه الرغباتُ «الماديّةُ»، من ثراءٍ ورفاهيةٍ وسلطةٍ وبترول . . . إلخ.

ويطرحُ الروائيُّ سؤالاً يبدو غير مهمٍّ في ظاهره هو: «ما التحذلُقُ؟».

ويتساءلُ الروائيُّ على طريقته، مع تساؤله عن التحذلُق، عن البواعثِ الخفيّةِ التي تُسيِّرُ الحياة الاجتماعية. غيرَ أنّ العُلماءَ لا يُبالون بالأمر، فالسؤالُ مبتذل في نظرهم، وإذا ما طُرِحَ عليهم تهرّبوا من الإجابة مُدَّعين أنّ الروائيّ يهتمُّ بالتحذْلُقِ لأسبابٍ مشبوهةٍ، على اعتبارِ أنّه متَحذلِقٌ هو نفسُه. ولنُسلِّمْ أنّه كانَ كذلك، فهذا واقعٌ، غير أنّ السؤالَ الذي يبقى مُعلّقاً هو: ما التَّحذلُقُ؟

لا يبحثُ المتحَذلِقُ عن أيّ مكسبٍ ماديّ، فمُتَعُهُ، وبخاصّةٍ عذاباتُه، ميتافيزيقيةٌ خالصة. ويعجزُ الواقعيُّ والمثاليُّ والماركسيُّ عن الإجابةِ عن سؤال الروائيّ، فالتحذلقُ حبّةُ رملٍ تعلقُ في مُسنّناتِ تُروسِ العلمِ وتُعطّلُ الآلة.

يرغبُ المُتحذلقُ في العَدَم (Néant)، فحين تختفي الفوارقُ الماديّةُ بين البشرِ أو تُصبحُ ثانويةً، في أيّ قطاعٍ كان من المجتمع،

تظهرُ المنافسةُ المُجرَّدةُ التي تَمَّ طويلاً الخلطُ بينها وبين الصراعاتِ السابقة التي أخذتِ المنافسةُ شكلَها، فيجبُ عدمُ الخلطِ بين القلقِ المُجَرّدِ للمُتَحذلِقِ والاضطهاد الطبقيّ، إذ لا ينتمي التَّحذلُقُ إلى الماضي الخاضع لنظامٍ تراتبيّ كما يعتقدون عموماً، بل إلى الحاضرِ وإلى المستقبلِ الديمقراطيّ، فلقد كان حيّ فوبور سان جيرمان أيّامَ مرسيل بروست يواكبُ تطوُّراً يُغيِّرُ، بصورةٍ سريعةٍ إلى حدٍّ ما، كافّةَ طبقات المجتمع. ويلتفتُ الروائيُّ إلى المُتحذلقين لأنّ رغبتَهم تحوي «نسبةً من العَدَمِ تفوقُ» ما تحويه الرغباتُ العاديّة. وما التحذلقُ إلاّ صورةٌ كاريكاتورية عن هذه الرغبات. وككلِّ صورةٍ كاريكاتورية، يُبالغُ التحذلُقُ ويرغمنا على رؤيةِ ما لا يمكنُ على الإطلاقِ أنْ نراهُ في الأصل.

يؤدّي إذاً شِبهُ الغرض (Pseudo-objet)، الذي يُمَثِّلُهُ حيّ فوبور سان جيرمان، دوراً مميّزاً في عملية الكشف الروائيّ. ويُمكننا مقارنة هذا الدور بدور الراديوم في الفيزياء الحديثة، إذ يحتلُّ الراديوم في الطبيعةِ مكاناً محدوداً بقدْرِ المكانِ المحدودِ الذي يحتلُّهُ الحيّ في المجتمع الفرنسيّ. إلاّ أنّ هذا العنصرَ النادرَ جداً يمتلكُ خصائصَ استثنائيةً تدحضُ بعضَ مبادئ الفيزياء القديمةِ وتُغيّرُ تدريجياً آفاقَ العلم، كذلك يدحضُ التحذلُقُ بعضَ مبادئ علم الاجتماعِ التقليديّ، فيكشفُ عن دوافعَ أفعالٍ لم تخطرْ قطُّ ببال التفكيرِ العلميّ.

إنّ عبقريةَ بروست الروائيةَ هي تَحَذلُقٌ مُتجاوَزٌ، فتحذلُقُهُ هو الذي يقودُه إلى أكثر الأماكنِ تجريداً في مجتمعٍ مجرَّدٍ، وإلى شبهِ غرضٍ عديم القيمة بشكلٍ فاضح، أي إلى أنسبِ مكانٍ للكشفِ الروائيّ، فيندمجُ التحذلُقُ، مع استعادة الماضي، بإجراءات العبقريةِ الأولى، فهو يمتلكُ الحكمَ الصائبَ والاندفاعَ الجارف، كما يجبُ أنْ يكونَ المتحذلقُ ممّن يحدوهم أملٌ كبيرٌ وممن عانوا خيباتٍ

موجعةً ليلفتَ انتباهَه الفرقُ بين غرضِ الرغبة وغرضِ اللارغبة، ولكي يتجاوز هذا الانتباهُ الحواجزَ التي تُقيمها في وجهه رغبةٌ جديدةٌ كلَّ مرّة.

يُفترَضُ أنْ تخدمَ قوّةُ الكاريكاتور القارئَ بعد أنْ خدمت الروائيّ، فالقراءةُ هي أنْ يعيشَ المرءُ التجربةَ الروحيةَ التي تتجسّدُ في الرواية. ويمكنُ للروائيّ، بعد أنْ توصّلَ إلى حقيقةِ حيّ فوبور سان جيرمان، أنْ ينحدرَ إلى أماكن أخرى أقلّ ندرةً في الحياة الاجتماعية، وذلك على غرارِ الفيزيائيّ الذي يُوسِّعُ الحقائقَ التي حصلَ عليها من دراسةِ عنصرٍ «غير عاديّ» هو الراديوم لتشملَ العناصرَ «العاديّةَ» الأخرى. ويُصادِفُ مرسيل بروست، في معظم دوائر الحياة البورجوازية، وحتى الشعبية، مثلّثَ الرغبةِ والتعارضَ العقيمَ بين الأضداد، وكراهيةَ الإله الخفيّ، والاستبعادَ، والمحرّماتِ التطهيرية للوساطةِ الداخلية.

يقودُ هذا التوسيعُ التدريجيّ للحقيقةِ الروائية إلى بسطِ مصطلح التحذلُقِ على مهنٍ وأوساطٍ شديدة التنوّع، ففي **البحث عن الزمن المفقود** تَحذلُقُ الأساتذةِ وتحذلقُ الأطبّاء وتحذلقُ القضاة وحتى تحذلقُ الخادمات. وتُحَدِّدُ استعمالات بروست لكلمة تحذلق علمَ اجتماعٍ «مُجرَّداً» (Abstrait) عامّاً في تطبيقه لكنّ مبادئه حيّةٌ بشكلٍ خاصّ في الأوساط الأكثر ثراءً وعطالةً في المجتمع.

إذن هيهات أنْ يكونَ بروست غيرَ مبالٍ بالواقع الاجتماعيّ، فهو لا ينفكُّ يتحدّثُ عنه، بمعنىً ما، لأنّ الحياةَ الداخليةَ اجتماعيةٌ في نظر روائيّ مثلّثِ الرغبةِ، كما أنّ الحياةَ الاجتماعيةَ هي دوماً انعكاسٌ للرغبةِ الفردية. إلاّ أنّ بروست يتعارضُ جذرياً مع مذهب أوغست كونت الوضعيّ (Positivisme) التقليديّ، كما يتعارضُ مع الماركسية، إذ يُشبهُ **الاستلابُ** (Aliénation) الماركسيُّ الرغبةَ الميتافيزيقية، غير أنّ

الاستلابَ لا يتوافقُ إلاّ مع الوساطةِ الخارجيةِ والمراحلِ العليا من الوساطةِ الداخلية. ومع أنّ التحليلَ الماركسيَّ للمجتمع البورجوازيّ أعمقُ من العديد من التحليلات الأخرى إلاّ أنّه يقومُ على وهم جديدٍ يُفسِدُهُ، إذ يُخَيَّلُ إلى الماركسيّ أنّه سيُلغي كافّة أشكال الاَستلاب بإلغاء المجتمع البورجوازيّ، فلا يأخذ في الحسبان الأشكالَ الأكثرَ حِدَّةً للرغبة الميتافيزيقية، أي تلك التي يصفُها كلٌّ من بروست ودستويفسكي. وهكذا ينخدعُ الماركسيُّ بالغرضِ، فماديّتُه لا تُشكِّلُ إلاّ تَقَدُّماً نسبياً على المثالية البورجوازية.

تَصِفُ أعمالُ بروست أشكالَ الاستلابِ الجديدةَ التي تَلي الأشكالَ السابقةَ عندما تُلَبّى «الحاجاتُ» وتَكُفُّ الفوارقُ الماديّةُ عن السيطرةِ على العلاقاتِ بين البشر. وكما رأينا، فالتحَذلُقُ يُقيمُ حواجزَ مُجَرَّدةً بين الأفراد ذوي الدَّخْل المتساوي والمنتمين إلى الطبقةِ الاجتماعيةِ نفسِها والتقاليدِ نفسِها. وتُتيحُ بعضُ توقُّعاتِ عِلم الاجتماع الأمريكي إدراكَ مدى خصبِ وجهة نظر بروست، فمفهومُ «الاستهلاك على سبيل التَّباهي» (Conspicuous consumption) الذي طوّرَهُ ثورستين فيبلين(*) (Thorstein Veblen) ثلاثيٌّ أيضاً ويوَجِّهُ ضربةً قاصمةً إلى النظريات الماركسية، إذ لم تَعُدْ ترتبطُ قيمةُ الغَرَضِ المُستَهلَكِ إلاّ بنظرةِ **الآخر**، ورغبةُ **الآخر** وحدها القادرةُ على توليدِ الرغبة.

وفي ماضٍ أقرب إلينا، أظهرَ دافيد ريزمن (David Riesman) وفانس باكرد (Vance Packard) أنّ الطبقةَ المتوسّطة الأمريكية الواسعةَ، المتحرّرَة من قيودِ الحاجة، كالأوساط التي وصفها مرسيل

(*) اقتصاديّ وعالِم اجتماع أمريكيّ (1857-1929) اهتمّ بدراسة الدوافع الخفيّة للمستهلكين.

بروست، والمتجانسة أكثر منها، تنقسمُ هي الأخرى إلى أجزاءٍ مُجَزَّأة. وتُضاعِفُ هذه الطبقةُ المحظوراتِ وعملياتِ الاستبعاد بين وحداتها المتشابهةِ تماماً والمتعارضةِ في ما بينها، فتبدو الفوارقُ الضئيلةُ هائلةً وتُخلّفُ آثاراً لا حصرَ لها. وهكذا يُسيطرُ **الآخرُ** دوماً على حياة الفردِ، غير أنّ هذا **الآخرَ** ليس المُضطَهِدَ الطبقيَّ، كما في الماركسية، وإنما هو جارُنا أو رفيقُنا في الصفّ أو منافسُنا في العمل، وبالتالي يفتنُنا **الآخرُ** أكثر كلّما اقتربَ من **الأنا**.

يقولُ لنا الماركسيون إنّ الأمرَ يتعلّقُ هنا بظواهرَ «مزمنةٍ» مرتبطةٍ بالبنيةِ البورجوازية للمجتمع، ولكانتْ هذه المَحَاجّةُ أشدَّ إقناعاً لو لم نلاحظْ في المجتمع السوفياتيّ ظواهرَ مماثلةً. ويخلطُ علماءُ الاجتماع البورجوازيون الأوراقَ حين يؤكّدون، أمام هذه الظواهر، أنّ «الطبقات تُعيدُ تشكيلَ نفسِها في الاتحاد السوفياتيّ». إنّ الطبقاتِ لا تُعيدُ تشكيلَ نفسها، فأشكالُ الاستلابِ الجديدةُ هي التي تظهرُ عند اختفاءِ القديمة.

لم يتوصّلْ علماءُ الاجتماعِ قطّ، وحتى في أجرأ توقُّعاتهم، إلى التحرُّرِ تماماً من استبداد الغرضِ، وكانوا جميعاً دونَ التأمُّلِ الروائيّ، فهم يخلطون بين التفريقِ الطبقيِّ القديم، أي التفريقِ المفروضِ من الخارج، والتفريقِ الداخليّ الذي تُثيرُه الرغبةُ الميتافيزيقية. ويَسْهُلُ مثلَ هذا الخلطِ ما يقتضيهِ الانتقالُ من استلابٍ لآخر من فترةٍ انتقاليةٍ طويلةٍ تتقدَّمُ خلالها الوساطةُ المزدوجةُ تحت السطح دون المسّ بالمظاهرِ الخارجيةِ. كما لم يتوصّلْ علماءُ الاجتماع إلى معرفةِ قوانين الرغبةِ الميتافيزيقية لأنّهم لم يُدركوا أنّ الوساطةَ المزدوجةَ تبتلعُ القِيَمَ المادّيةَ نفسَها في نهاية المطاف.

لا يرغبُ المتحذلقُ في أيّ شيءٍ ملموس. ويلاحظُ الروائيُّ ذلك ويقعُ، في كافّة مستويات الحياةِ الفردية والجماعية، على

التعارضات الخاوية والمتناظرة للتحذلق، فيُبيّنُ لنا أنّ التجريد يسودُ في الحياةِ الخاصّةِ والمهنية والوطنية وحتى الدولية، كما يُظهرُ لنا الحربَ العالمية الأولى كأوّل النزاعات الكبرى المجرّدة في القرن العشرين، لا كآخر النزاعات القومية.

باختصار، فإنّ مرسيل بروست يستكملُ تاريخ الرغبةِ الميتافيزيقية من النقطةِ التي توقّفَ عندها ستاندال، ويُظهرُ لنا الوساطة المزدوجة وهي تعبرُ الحدودَ القومية وتكتسبُ الأبعادَ التي نراها اليوم وتشملُ كلَّ الكرةِ الأرضية.

يصفُ لنا بروست العملياتِ الحربيةَ وكأنّها منافساتٌ في المجتمع الراقي، وذلك بعد أنْ كان قد وصفَ لنا تلك المنافسات وكأنّها عملياتٌ حربية، وبالتالي تُصبحُ الصورةُ موضوعاً، والموضوعُ صورةً، كما في الشعر المعاصر، حيث يتبادلُ طَرَفا الصورةِ موقعيهما. وهكذا تسودُ الرغبةُ نفسُها في العالم الصغير والعالم الكبير، فالبنية هي ذاتها والمُبَرِّرُ وحدَهُ هو الذي يتغيّر. تصْرفُنا الاستعاراتُ البروستيةُ عن الغرضِ وتنقلُنا من الرغبة الخطّية (Linéaire) إلى مثلّث الرغبة.

يخلطُ شارلو والسيّدة فيردوران حياةَ المجتمع الراقي بالحرب العالمية الأولى، ويتجاوزُ الروائيُّ هذا الجنون كما سبقَ أنْ تجاوزَ هذا الجنونُ حدودَ «المنطق السليم»، فهو لا يخلطُ بينهما وإنّما يُشبّهُ واحدهما بالآخر بطريقةٍ منهجية، وبالتالي قد يعتبره المختصّون سطحياً، ويأخذون عليه تفسيرَ الأحداثِ الكبرى «بأسبابٍ صُغرى»، إذ يريدُ المؤرّخون أنْ يُحمَلَ التاريخُ محملَ الجدّ، فهم لا يغفرون لسان سيمون(*) (Saint-Simon) تفسيرَ بعضِ حروب لويس الرابع

(*) فيلسوف فرنسي (1760-1825).

عشر على أنّها نتيجةُ منافساتٍ بين رجالٍ في البلاط، وينسونَ أنّ لا شيء «صغيراً» يمسُّ برعايةِ الملك في عصر لويس الرابع عشر.

يصعبُ التمييزُ بين التفاهةِ البسيطة والتفاهة الكارثية. وهذا أمرٌ يدركه سان سيمون جيّداً، وكذلك الروائيون. والحقّ أنّه لا توجدُ «أسبابٌ» كبيرةٌ ولا صغيرةٌ، فلا يوجدُ إلاّ العَدَمُ اللامتناهي النشاط للرغبة الميتافيزيقية. وما الحربُ العالمية الأولى، وكذا حربُ الصالونات، إلاّ ثمرة هذه الرغبة. ويكفي أنْ نراقبَ المُعسكرين ليتبيّنَ لنا صحّة الأمر. فالسخطُ هو نفسُه والحركاتُ المسرحيةُ كذلك، كما تتشابهُ الخطابات كلّها، ويكفي، وفقاً للمستمع، تبديلُ أسماء الأعلام لجعلها رائعةً أو فظيعةً، إذ يُقلّدُ الفرنسيون والألمان بعضهم بعضاً بشكلٍ أعمى. وتثيرُ بعضُ المقارنات النصّية لدى شارلو سخريةً شديدةَ المرارة.

كان من شأنِ مثل هذا التحذلُقِ العامّ أنْ يدفعَ إلى الابتسام منذ بضع سنوات. ويبدو لنا الروائيُّ، وهو أسيرُ هَوَسِهِ بحياة الطبقةِ العليا في المجتمع، شديدَ البُعْدِ عن أهوالِ الزمنِ المعاصر ومخاوفه. لكنْ، يجبُ إعادةُ قراءةِ بروست على ضوءِ التطوّرِ التاريخيّ الحديث العهد، حيث تتواجهُ **الكُتَلُ** (Blocs) المتناظرةُ في كلّ مكان، فيأجوجُ ومأجوج (Gog et Magog) يحاكيان بعضهما ويكرهان بعضهما بشغفٍ. ولم تَغْدُ الأيديولوجيا سوى عذرٍ لتعارضاتٍ شرسةٍ متوافقةٍ سرّاً، كما تتقاطعُ وتتشابكُ في خليطٍ معقّدٍ أمميةُ القوميةِ وقوميةُ الأمميةِ.

يُسَلِّطُ الإنجليزيّ جورج أورويل(*) (George Orwell) في روايته

(*) جورج أورويل (1903-1950): كاتب وروائي إنجليزي عُرف بمواقفه المناهضة للنزعة الاستعمارية البريطانية ولكافة أشكال الأنظمة الشمولية، وهو صاحب رواية **1984** التي لاقت شهرةً عالميةً واسعة.

1984 ضوءاً مباشراً على بعضِ أوجهِ هذه البِنية التاريخية، فهو يُدركُ تماماً أنّ البنيةَ الشمولية **مزدوجةٌ** دائماً لكنّه لا يُظهِرُ الصلةَ بين الرغبةِ الفرديةِ والبِنيةِ الجماعية. ويُخيَّلُ للمرءِ لدى قراءة أعماله أنّ «النظامَ» مفروضٌ **من الخارج** على الجماهير البريئة. ويذهبُ دوني دو روجمون أبعدَ من ذلك في كتابه **الحبُّ والغرب**، إذ يقتربُ فيه أكثر من الرؤيةِ الروائية، حين يُظهِرُ الأطماعَ الجماعيةَ في السلطة والبنى الشموليةَ لذلك الكبرياء الفرديّ الذي وَلَّدَ أوّلَ الأمر أشكالَ التصوّفِ المتّصلة بالشَّغف.

«من الواضح أنّه لا يُمكنُ لمثل هذه الأطماع في السلطة ـ وهناك **العديدُ** من الدُوَل ذات النظام الشموليّ ـ إلاّ أنْ تتواجَه بقوّة، إذ تُصبحُ كلٌّ منها **عقبةً** في وجه الأخرى. وبالتالي، فالغايةُ الحقيقيةُ والخفيّةُ والمشؤومةُ لهذا الحماس الشموليّ هي الحربُ التي تعني **الموت**».

يقولون لنا إنّ بروست قد أهملَ أهمَّ وجوهِ الحياةِ الاجتماعية الحديثة، ولا يتحدّثُ إلاّ عن مُخلّفاتِ عصورٍ قديمةٍ تحتفظ بالكاد ببعض الإثارة، وعن بقايا مصيرُها الزوال. وهم على حقّ، بمعنىً ما، إذ يبتعدُ عنّا عالمُ بروست الصغيرُ بسرعةٍ، لكنّ العالمَ الواسع الذي بدأنا نحيا فيه يشبهه كلَّ يومٍ أكثر فأكثر. صحيحٌ أنّ المنظر والمقياسَ مختلفان، لكنّ البنيةَ واحدة.

إنّ هذا التطوُّر التاريخيّ المُلتَبِس هو الذي يحوّلُ عملاً غامضاً وصعباً إلى عملٍ واضحٍ وشفّاف في مدّةٍ لا تتجاوز ربع قرن. ولقد لاحظ النقّادُ هذا الوضوحَ المتنامي للتحفةِ الروائية ورأوا فيه ثمرة إشعاعه، فالروايةُ هي بالذات التي تُشَكِّلُ قرّاءها وتبثُّ شيئاً فشيئاً ضوءَ فهمها الخاصّ. وترتبطُ وجهةُ النظرِ المتفائلةُ هذه بالتصوُّرِ الرومنسيّ الذي يرى الفنّانَ مبتدعَ القِيَم الجديدة، أي أشبه

الفصل العاشر

مسائل في التقنية عند بروست ودستويفسكي

ليست كومبراي غرضاً، بل هي النور الذي يغمرُ الأغراض كافّة، وهو غيرُ مرئيّ لا «من الخارج» ولا «من الداخل»، ولا يستطيعُ الروائيُّ بالتالي غَمْرَنا به. وكيف له ذلك؟ فلو فعل لما تمكّنا من رؤية كومبراي فحسب، بل لصرنا جزءاً منها.

إذن، لا يمكنُ للروائيّ العملُ إلاّ وفقَ سلسلةٍ من التضادّات الموحية بين إدراكِ كومبراي وإدراكِ «البرابرة».

يُبيّنُ لنا بروست أنّ الغرض لا يبقى نفسه في نظرِ كومبراي وفي نظرِ العالم الخارجيّ، فالروائيُّ لا ينظرُ إلى الأغراض «في المِجهَر» لتحليلها و«تقسيمها إلى جُزيئاتٍ متناهية الصِّغر»، بل على العكس، إنّه يُعيدُ تركيبَ الإدراكات **الذاتية** التي يُفكّكُها تعلُّقنا بالغرض إلى معطياتٍ **موضوعية**، إذ لا يوجدُ بروست الذي «يُقسّمُ الإحساسَ إلى جُزيئات متناهية الصغر» إلاّ في خيالِ بعض النقّاد المعاصرين. ويُثيرُ خطأُ هؤلاء النقّاد الدهشةَ، لا سيّما أنّ وجهة النظر الذرّية (Atomiste) والحسّية، أي وجهةَ النظر التي تُتيحُ تقسيمَ إدراكٍ ما إلى جزيئاتٍ موضوعيةٍ، تدحضُها الروايةُ في صفحاتها الأولى.

إنّ فعلاً ببساطةِ ما يُشيرُ إليه قولُنا «رؤية شخصٍ نعرفه» هو فعلٌ ذهنيّ جزئياً، فنحنُ نملأُ المظهرَ الجسديّ للشخصِ الذي نراهُ بكلّ ما نعرفُه عنه، وتُشَكِّلُ هذه المعارفُ بالتأكيد القسمَ الأكبرَ من الصورةِ الشاملة التي نستحضرها، فهي التي تنفخُ الخدودَ كما يجب، وترسمُ تماماً خطوطَ الأنف وتتدخَّلُ بشكلٍ موفّقٍ في تحديدِ نبرةِ الصوت كما لو كانتِ النبرةُ مجرّدَ غلافٍ شفّافٍ، لدرجة أننا كلّما رأينا هذا الوجهَ وسمعنا هذا الصوتَ تحضرُنا هذه المعارفُ فنراها ونسمعها.

إنّ ما يُثارُ اليومَ من خلافاتٍ مع بروست هي خلافاتٌ حول الكلمات، إذ يُلاحِظُ البعضُ في نصّه وجودَ لفظٍ لم يعُدْ مُتداوَلاً، فيؤكّدون بنشوة الانتصار أنّ العملَ كلَّه من الطراز القديم. غير أنّ أكثرَ ما تُريدُ عبقريةُ الروائيّ مراعاته هو الوضوح. وتَسخرُ هذه المراعاةُ من المحظورات التي تفرضُها الصيغُ الفلسفيةُ كلٌّ بدورِها على مختلفِ نواحي اللغةِ الفرنسية، فيُقَطِّبُ بعضُ القرّاءِ وجهَهم إذ يقعون في البحث عن الزمن المفقود على كلماتٍ ببساطة كلمة «عادة» و«إحساس» و«فكرة» و«مشاعر»، ولو استطاعوا أن يضعوا جانباً، لبعض الوقت، تَكَلُّفَهم الفلسفيَّ ليعملوا على اكتشافِ الجوهرِ الروائيّ وحده لاستنتجوا أنّ أكثرَ المعارف الحدسية خصباً في علم النفس الظاهراتيّ والوجوديّ موجودةٌ منذ ذلك الوقت عند بروست.

يمكننا بالتالي التأكيدُ على أنّ بروست سَبَقَ عصره بكثير، ومع ذلك لا نذهبُ إلى حدّ القول بأنّ عصرَنا اكتشفَ حقائقَ إنسانيةً فاتتْ تماماً الناسَ في الماضي، فذلك يجعلنا نبدو سخيفين، فـ «الظاهراتيةُ» البروستية توضِحُ وتعرضُ فقط بعضَ المعارفِ الحدسية التي يشتركُ فيها جميعُ الروائيين الكبار والتي لم تكُنْ قبلهم موضوعَ عرضٍ تعليميّ، وتتجسَّدُ في مواقفَ روائيةٍ يقودُ جوهرُها دائماً إلى **الالتباس** (*quiproquo*). والالتباسُ الروائيُّ جوهريٌّ، على العكس من

الالتباس العارض في المَسْلاة (Vaudeville)، وهو يكشفُ عن خاصّيةِ نوعين من الإدراك عن طريق مقابلتهما، فيُحدِّدُ عالمَين فرديين أو جماعيين لا يمكنُ أنْ يتوافقا، ونزعتين مسيطرتين للإدراك مطلقتين لدرجة أنّهما لا تعيان الهوّة التي تفصلُ بينهما.

يكشفُ الالتباسُ بين دون كيشوت والحلّاق اختلافاً نوعياً في عمليات الإدراك، إذ يرى دون كيشوت خوذةً سحريةً حيث لا يرى الحلاّقُ إلاّ مجرّدَ قَصْعةٍ للحلاقة. ويصفُ بروست، في النصّ الذي ذكرناهُ لتوّنا، بنى الإدراك التي تجعلُ الالتباسَ أمراً لا يمكن تجنّبه، فهو يضعُ الأسسَ النظريةَ للالتباس الجوهريّ، ويُلحقها بالعديدِ من التطبيقات الملموسة، كما مرَّ معنا في الفصلِ السابق.

ولا تختلفُ التباساتُ كومبراي بشكلٍ جوهريّ عن التباسات رواية **دون كيشوت**، إذ يُبسِّطُ سيرفانتس التضادّات ويُضخِّمُها ليتوصّلَ إلى تأثيرٍ كتأثيرِ مهزلةٍ تهريجية. أمّا التأثير الذي يسعى إليه بروست، فبين بَين (En demi-teinte)، لكنّ معطياتِ الكشف الروائيّ لم تتغيّرْ كثيراً. توجدُ في رواية **من ناحية منزل سوان** ما يُسمّى **كوميديا الأخطاء** (*Comedy of Errors*)، التي تقوم على مبدأ مغامرات دون كيشوت نفسه، فالأمسيةُ مع سوان هي عبارةٌ عن سلسلةٍ من حالات سوء الفهم مشابهةٍ، في مجال الحوار، لما هي عليه في مجال الحدث الروائيّ، الليالي الغريبة التي يمضيها دون كيشوت وسانشو في النُّزُل.

إنّ الميولَ الذاتيةَ التي هي أسيرة الرغبةِ المُجمِّلَة (Transfigurateur)، أي الكبرياء، منذورةٌ لسوء الفهم، فهي عاجزةٌ عن «وضع نفسها مكان الآخر». ويستطيعُ الروائيُّ كشفَ عجزها لأنّه تجاوزَ هذا العجز، فقد تغلّبَ على سيطرة الإدراك. ويكشفُ الالتباسُ لنا الهوّةَ التي تفصلُ الشخصيتين، وذلك بدفعهما إليها. ويتمكّنُ

الروائيُّ من تشكيلِ الالتباس لأنّه يرى الهوّةَ، ولأنّ قدميه مثبّتتين عند حافتيها.

ضحيّتا الالتباس هما الطّريحةُ (Thèse) والنقيضةُ (Antithèse)، أمّا وجهةُ نظر الروائيّ فهي الجَميعةُ(*) (Synthèse). وتُمثّلُ هذه اللحظاتُ الثلاث أركاناً متتاليةً في التطوّرِ الروحيّ للروائيّ.

ولو لم يكن الغرضُ نفسُه بالنسبة إلى سرفانتس على التوالي خوذةً سحريةً ومجرّدَ قَصْعةٍ للحلاقة لما استطاعَ أنْ يكتبَ رواية **دون كيشوت**، فالروائيُّ إنسانٌ انتصرَ على الرغبة وراحَ يُقارنُ وهو يتذكّر. ويُحَدِّدُ الساردُ في مطلعِ رواية **البحث عن الزمن المفقود** عمليةَ المقارنةِ هذه:

«أشعرُ وكأنّي أتركُ شخصاً لأذهبَ عند شخصٍ آخر مختلفٍ عنه عندما أنتقلُ بذاكرتي من سوان الذي عرفته تماماً مؤخّراً إلى سوان الأوّل، أي سوان الذي أرى من خلاله أخطاء شبابي اللطيفة، والذي لا يشبهُ سوان الآخر بقدر ما هو يشبه الأشخاصَ الآخرين الذين عرفتهم في الفترةِ نفسِها، كما لو أنّ حياتَنا كانت متحفاً تبدو فيه جميعُ صورِ الأشخاص التي تعودُ إلى الزمن نفسه متشابهةً».

يتنقّلُ الساردُ البروستي، كجميع الروائيين، بحرّيةٍ من صالةٍ لأخرى في المتحفِ الخياليّ لوجوده. وما الروائيُّ ـ الساردُ إلاّ مرسيل وقد رجعَ عن أخطائه كافّة، أي رجع عن رغباته وقد اغتنى بالظرافة الروائية. كذلك فإنّ سرفانتس العبقريّ هو دون كيشوت وقد رجعَ عن رغباته، أي دون كيشوت القادر على إدراكِ أنّ قَصْعةَ

(*) نتبنّى هنا، مقابل هذه المصطلحات الفلسفية الثلاثة باللغة الفرنسية، المكافئات باللغة العربية التي اقترحها: عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية، فرنسي ـ عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994).

الحلاقةِ هي مجرّدُ قطعةٍ للحلاقة، دون أنْ ينسى أنّه كان يراهُ في ما مضى خوذةَ مامبران. إنّ دون كيشوت النافذَ البصيرةِ هذا يمرُّ في الرواية كوميضٍ خاطفٍ، إنّه دون كيشوت المشرف على الموت في خاتمة الرواية. ويموتُ الساردُ البروستيّ هو الآخر في **الزمن المُستعاد** ويبرأُ هو الآخرُ في الموت، لكنّه يعودُ إلى الحياة من جديد كروائيّ، ويظهرُ من جديدٍ **شخصياً** في جسد روايته.

الروائيُّ بطلٌ شفيَ من الرغبةِ الميتافيزيقية. وتُمارِسُ السلطةُ الروائيةُ نفوذَها بصورةٍ غير مرئيةٍ قبل بروست وبصورةٍ مرئيةٍ عند بروست. والروائيُّ بطلٌ مُتحوّلٌ، فهو بعيدٌ عن البطلِ البدائيّ بقدر ما يتطلّبهُ تَعالي **الزمن المستعاد**، وقريبٌ منه بقدر ما تتطلّبهُ حاجاتُ الكشف الروائيّ. والمُبدعُ حاضرٌ في روايته ويُعلّقُ لنا عليها خطوةً خطوة. كما أنّه يتدخّلُ على هواه، لا ليُكثرَ من «الاستطرادات» (Digressions)، كما يؤكّدون في أغلب الأحيان، وإنما ليُغْني بصورةٍ هائلةٍ الوصفَ الروائيَّ وليدفعه نوعاً ما إلى الدرجة الثانية، فلقد رأينا على سبيل المثال أنّ بروست لا يكتفي بتقديم التباساتٍ موحيةٍ بل يعطينا نظريتها. وتُشكّلُ الشروحاتُ، التي يسعى بعضُ النقّاد لحذفها من أعمال بروست، مدخلاً رائعاً لأعمال بروست الروائية الرائعة كافّة.

إنّ **البحث عن الزمن المفقود** روايةٌ، وهي أيضاً تفسيرٌ لهذه الرواية، ففيها تأمُّلٌ في المادّةِ الروائيةِ يُحَوِّلُ الساقيةَ الصغيرةَ المنبثقةَ من الرواياتِ السابقةِ إلى نهرٍ عريض. ويلفتنا هذا التحوُّلُ الذي نسعى بصورةٍ خرقاءَ لتأويله مُدّعينَ أنّ بروست «يقسمُ الإحساسَ إلى جُزيئاتٍ متناهية الصِّغر». ونجدُ مرّةً أخرى أنّ الحكمَ المسبق الواقعيّ هو وراءَ هذا الخطأ.

إنّ اعتبارَ الرواية صورةً مطابقةً للواقع يدفعنا إلى أنْ نرى في

الرواية البروستية **صورة مُكبّرة** للقوالب الجاهزة السابقة، أي مجرّدَ تضخيم يُتيحُ تمييزَ التفاصيل الشديدة الدقّة. لكنْ لا يجبُ الانطلاقُ من مبدأ النسخة الواقعيةِ أو الطبيعيةِ لتحديدِ ما قدّمتهُ رواية **البحث عن الزمن المفقود** من جديدٍ للفنّ الروائيّ، وإنما من سرفانتس وستاندال. ولو كان بروست نموذجاً فوق العادة للمذهب الطبيعيّ لكان للإدراك عنده قيمةٌ مطلقة، ولما عَلِمَ الروائيُّ أنّ الرغبةَ الميتافيزيقيةَ هي التي تُثيرُ عند الضحايا تأويلاتٍ مختلفةً دائماً عن الواقع، ولما استطاع وضع الالتباسات الجوهرية ولصار عملُه، بالتالي، خالياً من الفكاهةِ الروائية كأعمال إميل زولا (Emile Zola) وألان روب غرييه(*) (Alain Robbe-Grillet).



يُتيحُ حضورُ الروائيّ ـ السارد إدخالَ تأمُّلٍ ما إلى الرواية لم تحتفظِ الروائعُ الروائيةُ السابقةُ بأيّ أثرٍ منه، كما يُلبّي هذا الحضورُ مُتطلّباتٍ أخرى ترتبطُ، هذه المرّة، ارتباطاً وثيقاً بنمطِ الرغبةِ الميتافيزيقية التي تكشفُ عنها الروايةُ البروستية.

تأتي باريس بعدَ كومبراي، وتحلُّ جادّةُ الشانزيليزيه وصالون فيردوران محلَّ البيتِ الريفيّ القديم. ويقتربُ الوسيطُ وتتحوّلُ الرغبةُ، لتصبح بنيتُها منذئذٍ على درجةٍ من التعقيد بحيث يتوجّبُ على الروائيّ أنْ يأخذَ بيدِ قارئه ويهديه في هذه المتاهة، فلم تعُدِ التقنياتُ السابقةُ صالحةً لأنّ الحقيقةَ ليست حاضرةً في أيّ مكانٍ بصورةٍ مباشرة، كما أنّ ضميرَ الشخصيات خدّاعٌ بقدر المظاهر الخارجية.

(*) ألان روب غرييه روائي وسينمائي فرنسي وُلد عام 1922 وهو أحد أهمّ ممثلي ومنظري الرواية الجديدة في فرنسا.

تدّعي السيّدة فيردوران، على سبيل المثال، أنها تُحسُّ بقرفٍ لا يُقاوم تجاه بيئة عائلة غيرمانت، ولا يدحضُ أيُّ شيءٍ في سلوكها وفي ضميرها مثلَ هذا الادّعاء، إذ تؤثرُ ربّةُ البيت الموتَ على الاعتراف للآخرين، **ولنفسها**، برغبتها الشديدة في أنْ تُدعى إلى صالون عائلة غيرمانت. فنحنُ هنا في المرحلة التي يُصبحُ فيها الزهدُ في الرغبة لاإرادياً، إذ حلَّ محلّ النفاق الواعي لجوليان سوريل نفاقٌ شبهُ غريزيّ سمّاهُ جان بول سارتر «الخداع».

وبالتالي لم يعدْ يكفي ولوجُ ضمير الشخصيات عنوةً، فكلُّ تقنيات الروائيين السابقين تقفُ عاجزةً أمامَ هذا الرياء الخفيّ، إذ يخفي جوليان سوريل رغبته عن ماتيلد غير أنّه لا يخفيها عن نفسه، مما يعني أنّه لم يكنْ على ستاندال إلاّ انتهاكَ حرمةِ ضمير أبطاله ليكشفَ لنا حقيقةَ رغباتهم. لكنْ لم يَعُدْ هذا الأمرُ كافياً، فالوصفُ الموضوعيُّ لم يعدْ يؤثّرُ في الواقع وإنْ ألغى الحدود الفاصلةَ بين الحياةِ الداخلية والحياة الخارجية، وإنِ انتقلَ الروائيُّ بحرّيةٍ من وعيٍ لآخر.

إنّ اللحظةَ الحاضرةَ صحراء شاسعة خالية من الإشارات وليس لديها ما تُقدّمه لنا، وعلينا لكي نفهمَ أنّ كراهيةَ السيّدة فيردوران تخفي تَدَلُّهاً سرّياً الالتفاتُ إلى المستقبلِ، ومقارنة سيّدة «العصبة الصغيرة» الصارمة بأميرةِ غيرمانت القادمة، تلك المُضيفة المفتونة بجميع هؤلاء «المُمِلّين» الذين لم تكنْ تتحمّلُ صحبتهم فيما مضى.

يجبُ إذن مقارنة مراحل هذه الحياة في الطبقات العليا للمجتمع لفهم دلالتها الحقيقية، على أنْ نُركّزَ الملاحظةُ على فترةٍ زمنيةٍ طويلة.

ما ينطبقُ على السيّدة فيردوران ينطبقُ أيضاً على بقية

الشخصيات، وأوّلها السارد بالذات، فحين التقى مرسيل بجيلبرت لأوّل مرّة ارتسمت على وجهه ابتساماتٌ فظيعة. وحدَهُ الزمنُ يمكنه حقاً الكشف عمّا في هذا السلوكِ الغريب من معاني التذلُّه، حتى إنّ الفتاةَ نفسَها لم تفهمْ ما الذي دفعه إلى ذلك، فلا يجب البحثُ عن الحقيقةِ داخل هذا الوعي الغامض.

لا يمكنُ حلُّ مشكلةِ الكشفِ الروائيّ من دون إضافةِ بُعدٍ جديدٍ للمعرفةِ الكلّية (Omniscience) عند الروائيّ «الواقعيّ»، ألا وهو البُعدُ الزمنيّ، إذ لم يعُدْ يكفي الحضورُ في كلّ الأمكنة، ويجب أنْ نضيفَ إليه الحضورَ في كلّ الأزمنة. ولا يمكننا إضافة هذا البُعدِ دون الانتقالِ من أسلوبِ التعبير بضميرِ الغائب إلى أسلوب التعبير بضمير المتكلّم. ذلك لأنّ الصّيَغَ الخاصّةَ للرغبةِ الميتافيزيقية البروستية تتطلّبُ حضورَ الروائيّ ـ الساردِ داخل العمل الأدبيّ.

لم يحتجْ ستاندال وفلوبير قطّ إلى المستقبلِ أو إلى الماضي لأنّ شخصياتهما لم تكنْ بعدُ منقسمةً على ذاتها ضدّ ذاتها كما لم تكنْ مفتّتةً إلى أنا متعدّدٍ متتالٍ، فهوميه (Homais) يبقى هوميه، وبورنيزيان (Bournisien) يبقى بورنيزيان(*). ويكفي الجمعُ بين هاتين الشخصيتين الكرَكوزيَّتَين في مشهدٍ للقضاء عليهما نهائياً والتخلّص من غبائهما إلى الأبد. إنهما شخصيتان ثابتتان لا تتغيّران وتبقيان كما أظهرهما الروائيُّ أوّلَ مرّة، فالمشهدُ يتكرّرُ بتغييراتٍ طفيفةٍ عبر الرواية كلّها.

لا يحتاجُ الروائيّ الفلوبيريّ إلى البُعدِ الزمنيّ بوصفه أداةً مباشرةً للكشف الروائيّ. أمّا مرسيل بروست، وعلى العكس من ذلك، فلا يمكنه الاستغناءُ عنه، لأنّ شخصياته هي في آنٍ معاً

(*) هوميه وبورنيزيان شخصيتان من شخصيات رواية مدام بوفاري (1857) لفلوبير، الأوّل صيدليّ والثاني قسّ.

مُتقلّبةٌ ولا بصيرة لها. فجَرْدُ حالات التغيّر الفجائيّ عندها وحده الذي يُتيحُ الكشفَ عن حقيقةِ رغبتها. والساردُ هو الوحيدُ القادرُ على القيامِ بمثل هذا الجَرْد.

حين دخلت السيّدة فيردوران حيَّ فوبور سان جيرمان صار «المُملّون» يتبدّونَ لها «ظرفاء»، والأوفياءُ صاروا مزعجين، وبالتالي فقد تخلّتْ عن أفكارِ الفترةِ السابقة كلّها وحلّتْ محلّها أفكارٌ معاكسة. ولا تُشكّلُ مثلُ هذه **التحوّلاتِ** المفاجئةِ استثناءً، بل القاعدةَ عند شخصيات بروست، إذ يتوقّفُ كوتار (Cottard) في أحد الأيام عن تلاعبه الفظيع بالكلمات ويتبنّى «الأسلوبَ البارد» لرجل علم كبير. وتُغيّرُ ألبرتينَ كذلك مفرداتِها وعاداتِها ما أنْ تبدأ بمعاشرة أصدقاء مثقّفين، وتطرأ تحوّلاتٌ مشابهةٌ على مختلف مراحلِ حياة السارد. وتبتعدُ جيلبرت لتحلّ محلّها آلهةٌ جديدةٌ، فينتظمُ الكونُ بمجمله وفقاً لها، ويُستبدَلُ أنا جديدٌ مكانَ الأنا القديم.

تستمرُّ أشكالُ الأنا هذه مدّةً طويلةً، ويتمُّ الانتقالُ بشكلٍ تدريجيّ بحيثُ لا ينخدعُ الشخصُ المعنيُّ، إذ يظنُّ نفسه أميناً إلى الأبد للمبادئ وثابتاً كالصخرة، وتبقى انقلاباتُه الذاتيةُ خفيةً بفضل آلياتِ حمايةٍ تعملُ بصورةٍ مدهشة. وهكذا، لن تعلمَ السيّدة فيردوران أبداً أنّها خانت من كانوا أوفياء لها، كما لن يعلمَ أبداً المُعادون السابقون لدريفوس، الذين صاروا فيما بعد من «الداعين إلى الحرب حتى النصر» خلال الحرب العالمية الأولى، أنّهم يناقضون أنفسَهم بصفاقة إذ ينسبون إلى «البرابرة الجرمان» عيوباً كانت تبدو لهم بالأمس خصالاً: كالذهنيةِ الحربية والتعصُّبِ للتقاليد واحتقار «الثقافة المُخَنّثَة»، فبالأمس كانوا يتّهمون المدافعين عن دريفوس بأنهم يريدون إفراغَ فرنسا من فضائلها الرجولية. وإذا لَفَتَ نظرَ المعنيين إلى هذه التحوُّلاتِ في المبادئ أجابوا بجدّيةٍ أنّ «الأمرَ مختلفٌ».

والحقُّ أنّ الأمرَ مختلفٌ دائماً، فالبطلُ مرسيل أصفى ذهناً بقليلٍ من الشخصيات الأخرى، فهو يتنبّأُ بموت أناهُ (Son moi) الحاضرُ ويخشى ذلك، لكنّهُ لا يلبثُ أنْ ينسى تماماً هذا الأنا ويجدُ مشقّةً في تصديق أنّه كان موجوداً.

وحدهُ الروائيُّ الكلّيُّ المعرفة والحضور يمكنه تجميعُ أجزاءَ من الزمن ومقارنتُها للكشفِ عن تناقضاتٍ تفلتُ من انتباه الشخصيات نفسها، إذ يتطلّبُ تَعَدُّدُ الوسطاء وأساليبُ الوساطةِ الخاصّة فنّاً تاريخياً بصورةٍ أساسية.

تُعطي الشخصيةُ، في المرحلة الأولى من الكشفِ البروستيّ، انطباعاً بالدوام (Permanence) و«الوفاء للمبادئ» التي تسعى لتبنّيها، وما هذه المرحلة الأولى إلاّ لحظة المظاهر لا أكثر تتبعُها مرحلةٌ ثانية يحلُّ فيها التنوُّعُ محلَّ الوحدةِ والانقطاعُ محلَّ الدوام والغدرُ محلَّ الوفاء. ويبدو خيالُ الآلهةِ الحقيقيةِ خلفَ آلهةِ الورق الملوّنِ التي يعترفُ بها الدينُ الرسميُّ وحدَه.

غير أنّه يتبعُ المرحلةَ الثانيةَ مرحلةٌ ثالثة، وبمعنى ما، فإنّ الانطباعَ بالتنوّع والانقطاع خدّاعٌ بقدر الانطباع بالوحدة والدوام الذي انطلقنا منه، فحين تدخلُ السيّدة فيردوران حيَّ فوبور سان جيرمان يبدو وكأنّ كلَّ شيءٍ قد تغيّر، والحقيقةُ أنّ شيئاً لم يتغيّر، فقد كانت أفكارُها تابعةً لتَحَذلُقِها وبقيتْ كذلك. وإنْ كانتِ الريحُ تدفعُ الدوّارةَ (Girouette) إلى الدوران إلاّ أنّ الدوّارةَ لا تتغيّر، بل هي تتغيّرُ إنْ توقّفتْ عن الدوران. هكذا تدورُ شخصياتُ بروست على هوى رغبتها. ولا يجبُ اعتباز هذا الدوران تحوّلاتٍ أصيلة، فسببُه معطياتٌ متغيّرةٌ لوسيطٍ واحدٍ أو لتغييرٍ في الوسيط على أكثر تقدير.

يظهرُ خلفَ التنوّعِ والانقطاع إذن شكلٌ جديدٌ من الدوام، فلكلِّ

شخصٍ طريقةٌ واحدةٌ يرغبُ من خلالها في النساء ويبحثُ عن الحبّ أو النجاح، أي عن الألوهية. غير أنّ هذا الدوام لم يعُدْ ذلك الذي يتبجّحُ به الوعيُ البورجوازيّ، بل هو دوامٌ في العَدَم، فالرغبةُ لا تبلغُ أبداً غرضَها، وإنما تقودُ إلى النسيان والضياع والموت.

لقد كان الانتقالُ من الوهم الذاتيّ إلى الحقيقةِ الموضوعية ومن الدوام الخدّاع في الوجودِ إلى الدوام الفعليّ في العَدَم، يتمّ عند الروائيين السابقين دون تمهيد، بينما يتضمّنُ الكشفُ البروستيّ، في معظم أجزاء **البحث عن الزمن المفقود**، لحظةً انتقاليةً هي لحظةُ التنوّع والانقطاع والتباين والعماء (Chaos). ويكشفُ وجودُ هذه اللحظةِ الإضافيةِ خطورةَ المرض الأنطولوجيّ. إنّها اللحظةُ **الحديثةُ** (Moderne) بامتياز، وبإمكاننا تسميتها اللحظة **الوجودية** (Existentialiste) نظراً للأهمّية الحصرية التي تُعطيها إياها المدرسة الأدبية التي تحملُ الاسمَ نفسَه.

تُحَدِّدُ مرحلةُ الرغبة الميتافيزيقية التي قمنا لتوّنا بتوصيفها تقنيةَ بروست الروائية، لأنّها تحتلُّ موقعاً مركزياً في **البحث عن الزمن المفقود**. غير أنّ خطورةَ المرض الأنطولوجيّ تزدادُ كلّما توغّلنا أكثر في هذا العمل. وتسبقُ كومبراي هذه المرحلةَ المركزيةَ، التي تليها في الأجزاء الأخيرة للرواية مرحلةٌ أكثر جِدّة، فتظهرُ عواقبُ المرض الأنطولوجيّ عندها جذريةً لدرجةِ أنّ شروطَ الكشفِ الروائيّ تنقلبُ من جديدٍ رأساً على عقب.

تكشفُ المقارنةُ بين البارون دو شارلو والسيّدة فيردوران بوضوحٍ الاختلافَ بين المرحلتين الأخيرتين للرغبة البروستية.

لا تقومُ السيّدة فيردوران بأيّ محاولة، وإنْ بصورةٍ غير مباشرة، لإغواء وسيطها ولا تكتبُ رسائلَ مضطربة. وحين تنتقلُ، بجسدِها

وكلّ ممتلكاتها، إلى معسكر «المُمِلّين» لا يمكننا القول إنها استسلمت، بل على العكس فالعدوّ هو الذي يُلقي سلاحه ويستسلمُ دون قيدٍ أو شرط.

تتشنّجُ السيّدة فيردوران حين يتعلّقُ الأمرُ بـ «كرامتها»، بينما يُبدّدُ شارلو كرامته ويقبعُ عند قدَمَي مُعذِّبتِه المعبودة ولا يتوانى عن القيام بأيّ فعلٍ مشين. والحقُّ أنّ غيابَ الوازع وهذا العجزَ عن إخفاءِ الرغبةِ هما ما يجعل شارلو عبداً أزلياً وضحيةً تثيرُ الشفقة خلفَ مظهرِه الأرستقراطيّ البرّاق.

لقد أصبحتْ جاذبيةُ الوسيطِ قويةً لدرجةِ أنّ البارون صارَ عاجزاً عن البقاء وفياً، وإنْ ظاهرياً، لآلهته البيتية و«لموطنه» العائليَ غيرمانت ولصورته التي يأملُ فرضها على الآخرين. ووسيطُ شارلو أقربُ من وسيط السيّدة فيردوران، وهذا ما يُفَسّرُ عجزَ البارون عن العودةِ إلى معسكرِه وما يؤدّي إلى منفاه الأزليّ في معسكر «العدوّ»، سواء كان هذا العدوّ فرنسا الشوفينية أم صالون فيردوران.

يُجَسّدُ شارلو، في ما يتعلّقُ بالتَجَذُّرِ الذي تُمَثِّلُهُ كومبراي، حالةً من فقدان الجذور أشمل من شوفينية فيردوران، ومرحلةً ثالثةً من الرغبةِ الميتافيزيقية البروستية تتجاوزُ الثانية كما تتجاوزُ الثانيةُ الأولى، فمركزُ البارون الاجتماعيّ ليس عاملَ استقرارٍ له بل هو عاملُ انحدارٍ، كحالِ الانحدار إلى طبقة العمّالِ الكادحين. ولا يُخطئُ بروست حين يرى شارلو كمثقّفٍ أوّلاً، لأنّ ما يُمَيّزُ المثقّفَ هو فقدان الجذور.

يُعَبّرُ شارلو، كالكثيرِ من المثقّفين الذين تُعَذّبُهم الرغبةُ الميتافيزيقية، عن نفاذِ بصيرةٍ كبيرٍ تجاه أنماطٍ من الوساطة تجاوزها هو **بالانحدار نحو الأسفل**. وهو يُدركُ جيّداً، على سبيل المثال، أنّ

«نفاقَ» البورجوازيين ممّن هم على شاكلة عائلة فيردوران هو وحده الذي يُتيحُ لهم الاستمرارَ في عبادة آلهةٍ ميّتة. ويزدادُ حنقه إذ يرى أنّ الخُدعَ التي لم تعُدْ تنطلي عليه ما تزالُ فعّالةً عند هذه المخلوقات الهزيلة. ومع ذلك لا يحميه ذكاؤه المتوقّدُ من السحرِ الذي يُمارسُه دائماً أشخاصٌ أقلُّ ضعفاً منهم على من استحوذ عليهم الداءُ الميتافيزيقيّ. وتزدادُ فظاعةُ السحرِ مع قدرةِ الضحيّةِ على كشفِ سرّهِ السخيف. إنّها بصيرةُ رجلِ القبو العقيمةُ أمام زفيركوف، والغضبُ العاجزُ للكثير من المثقّفين أمام **البورجوازيين**.

يُنَدِّدُ شارلو بتفاهةِ المُعذِّبِ المعشوق ببلاغةٍ، وكأنّه يريدُ إقناع نفسه بذلك، فهو «مثقّفٌ» بمعنى أنّه يسعى لجعلِ ذكائه سلاحاً ضدّ الوسيطِ وضدّ رغبته الذاتية، إذ يودُّ ببصيرته القاتلة، سَبْرَ هذا الغموض المتعجرف وهذه العَطالة الوقحة وأنْ يُثبِتَ باستمرار أنّ التحكُّمَ الساطعَ الذي يبدو على الوسيط وَهْمٌ صفيق. ويُمضي شارلو وقتَه في «تبديدِ الأوهام» (Démystifier) المحيطة بالآخرين، وذلك بُغية «تبديد الأوهام» المحيطةِ به هو بالذات، فهو يسعى دوماً إلى تحطيم «أحكام مسبَقة» هي في الواقع حقيقيةٌ تماماً، إلاّ أنّ كلَّ خطاباتِه عاجزةٌ عَن النَّيلِ منها.

يعرفُ شارلو السيّدةَ فيردوران إذن أكثر مما هي تعرفه، فالصورة التي يعطيها لنا عن ربّة البيت ونقدُ الشوفينية البورجوازية الذي يقدّمه رائعان بمصداقيتهما وحيويتهما. ويكمنُ سببُ عمقِ هذه المعرفةِ المفتونةِ **بالآخر** في أنّها تقومُ على معرفةِ الذات، كما أنّها صورةٌ كاريكاتوريةٌ مغرورةٌ عن الحكمةِ الحقيقية، والتجاوزُ بالانحدارِ على شاكلةِ التجاوزِ بالارتقاء. ويتأكّدُ التشابهُ بين التعالي المنحرف والتعالي العموديّ.

ولا يشكُّ واحدٌ من مثل شارلو أنّه في كشفه عن الحقيقةِ

البورجوازية والرغبات التي يخفيها النفاقُ يكشفُ أيضاً عن رغبته الذاتية. وكما هي الحال دائماً، فإنّ ثمنَ البصيرة النافذة هو تضاعفُ الغموض حولَ الذات. ولقد ضاقت الآنَ الدائرةُ النفسيةُ لدرجة أنّه لم يعدْ بإمكان شارلو، وهو يُدينُ **الآخرَ**، أنْ يتفادى إدانة نفسه على مرأى ومسمع الجميع.

إنّ التناقضات التي بقيت مخفيةً في مرحلة فيردوران صارت الآن مكشوفةً وظاهرةً للعيان، فلقد رفض شارلو الحفاظ على **المظاهر** وصار عند قدمي الوسيط وعيناه تحدّقان فيه، وكلُّ حركاته وكلماته وإشاراته تطلبُ الحقيقةَ... فبعد اعتصام البورجوازيّ بالصمتِ جاء سيلُ الكلماتِ، الصادقةِ أحياناً والكاذبةِ في أغلب الأحيان، لكنِ الموحية دائماً، والتي ينطقُ بها هذا الفمُ المتشنّجُ على الدوام.

يسطعُ شارلو وينشرُ النورَ حوله. ولا شكّ أنّ هذا النور يمتزجُ بظلام. إنّه ضوءٌ غامضٌ لمصباحٍ عابرٍ، لكنّه يُضيئنا بنوره الساطع. لم يَعُدِ الساردُ ضرورياً إذن للكشفِ الروائيّ، فحين يحتلُّ شارلو مقدّمة المسرح يحتجبُ مرسيل بهدوءٍ. وتحلُّ تقنيةٌ وصفيةٌ خالصةٌ، أي تقنيةٌ موضوعيةٌ وشبهُ سلوكية(*) (Behavioriste)، محلَّ التقنيةِ البروستية المعتادة منذ أوّلِ ظهورٍ للبارون في رواية **في ظلال ربيع الفتيات**. فالبارون هو الشخصيةُ الوحيدةُ التي يتركها الساردُ تتحدّث دون أنْ يُقاطعها، ومقاطعُ المناجاة الذاتية للبارون فريدةٌ في نوعها في **البحث عن الزمن المفقود** وتكفي نفسَها بنفسها. وتحتاجُ بعضُ أقوالِ السيّدة فيردوران ولوغراندان أو بلوك إلى كتبٍ لتفسيرها، أمّا في حالة شارلو فيكفي توضيحٌ بسيطٌ أو نصفُ ابتسامةٍ أو مجرّدُ غمزة.

(*) أي تركّز على نقل السلوك الظاهر للإنسان.

لقد ميّزنا ثلاثَ مراحل أساسية للرغبة الميتافيزيقية في الرواية البروستية، هي مرحلة كومبراي ومرحلة فيردوران ومرحلة شارلو. وترتبطُ هذه المراحلُ الثلاث بطبيعة الحال بتجربة السارد وتُحَدِّدُ تطوّره الروحيّ حتى رواية **الزمن المُستعاد** وباستثنائها. وتُشاركُ جميعُ شخصيات الرواية، باستثناء الجدّة والأمّ، في هذا التطوّر الأساسي، وجميعُها ألوانٌ متناغمة للرغبةِ الأوّلية. وتنتقلُ بعضُ هذه الشخصيات إلى الصفوف الخلفية حين تتجاوزُ الروايةُ مرحلةَ الرغبة الميتافيزيقية حيث تقبعُ فيها. كما تموتُ شخصياتٌ أخرى أو تختفي مع الرغبة التي تُمَيّزها، وبعضُها الآخر يتطوّرُ مع السارد نفسه ويكشفُ بعضُها، أخيراً وفي اللحظة المناسبة، عن وجهٍ من وجوه شخصيتها كان غير مرئيّ في مراحلِ المرضِ الأنطولوجيّ الأقلّ حِدّة. وهذه حال سان لو(*) (Saint-Loup) والأمير دو غيرمانت والعديدِ من الشخصيات الأخرى التي تكشفُ عن مثليتها في الأجزاء الأخيرة من رواية **سدوم وعمورة**. وكحالِ الملعونين والمُختارين المُحاطين باستمرار بمخلوقاتٍ تشتركُ معهم بالرذائل والفضائل نفسها عند دانته (Dante)، لا يُعاشرُ الساردُ إلاّ شخصياتٍ لديها رغبةٌ مشابهة تماماً لرغبته.

ليست المرحلة الثالثة من الرغبة البروستية إذن حكراً على شارلو، فشَغفُ الساردِ بألبرتين شديدُ الشبه بشغفِ شارلو بموريل(**) (Morel). وهناك بين هذين الشغَفَين علاقةُ التشابه نفسُها الموجودة بين حبّ مرسيل والشخصيات البورجوازية على شاكلة عائلة فيردوران. والحقُّ أنّ الساردَ يلجأُ، في حياته الغرامية في فترة جيلبرت، إلى الكتمان الذي يُذكِّرُ بمناورة السيّدة فيردوران، إذ

(*) المركيز روبير دو سان لو هو الصديق المقرّب للسارد في **البحث عن الزمن المفقود**.

(**) شارل موريل هو عازفُ كمانٍ يتميّزُ بالعنف وبميلٍ مثليّ، يُغرمُ به شارلو.

يُعرِضُ مرسيل عن جيلبرت كما أعرضتْ السيّدة فيردوران عن عائلة غيرمانت، وبالتالي تحتفظُ «المبادئ» بشيءٍ من فعاليتها ويتمُّ الإبقاءُ على المظاهر، أي يستمرُّ النظامُ البورجوازي. أمّا في فترة ألبرتين فتتفتّتُ الإرادةُ بشكلٍ تامّ ويعجزُ الساردُ، كما شارلو، عن دعم شخصيته في مواجهة الوسيط، كما يُكَذِّبُ سلوكُهُ أقوالَه باستمرار، ويَفقدُ الكذبُ المبالغُ فيه والشفّافُ كلَّ فعاليته، إذ لا ينجحُ مرسيل لحظةً واحدةً في خداع ألبرتين ويصيرُ عبداً لها، كما يصيرُ شارلو عبداً لموريل.

إنْ كان الساردُ وشارلو قد سلكا الطريقَ نفسَها، فإنّ الملاحظاتِ التقنية التي ذكرناها حول هذا الأخير تنطبقُ أيضاً على الأوّل. ومع ذلك يتمُّ وصفُ الرغبة التي يشعرُ بها الساردُ تجاه ألبرتين، وككلّ الرغبات السابقة، من وجهةِ نظر **الزمن المُستعاد** أي من وجهة نظرِ حقيقةٍ تَمَّ التوصُّلُ إليها بعدَ وقوعِ الحدث. وإنْ صحَّ تحليلُنا فقد كان بإمكانِ الروائيّ الاكتفاء بوصفٍ خارجيٍّ لسلوك الشخصية وأقوالها، فالحقيقةُ تظهرُ من خلالِ تناقضاتٍ باتتْ ظاهرةً. ومع ذلك لم يُغيّرْ بروست تقنيتَه. هذا أمرٌ واقعٌ يمكنُ تفسيرُه بسهولةٍ إذا ما فكّرنا في المساوئ التي قد تنجمُ عن تغييرها في نظر كاتبٍ في مثل حرص مرسيل بروست على الاستمرارية الجمالية والوحدة الجمالية. ويبقى الأمرُ واقعاً، كما يمكنُ للاعتبارات التي ذكرناها أنْ تبدوَ بالغة التجريدِ أو حتى متهوّرة إنْ لم يؤكّد بروست نفسُه دقّتها في نصٍّ صريح. ولم يستغلَّ بروست الفرصةَ التي توفّرتْ له لكنّها خطرتْ بباله في تأمّلٍ غريبٍ حول التقنيات الروائية أوقفَ عمليةَ سردِ جهوده العقيمة لخداعِ ألبرتين:

«(. . .) إذن لم تكنْ أقوالي تعكس مشاعري على الإطلاق. وإنْ لم يُلاحظ القارئ ذلك تماماً، فذلك لأني أعرضُ عليه مشاعري

كساردٍ في الوقت نفسه الذي أنقلُ له فيه كلامي. لكنْ لو أخفيتُ عنه مشاعري ولم أُطلعه إلاّ على أقوالي لأعطتهُ أفعالي، التي لا تربطها علاقةٌ وثيقةٌ بهذه الأخيرة، انطباعاً بوجود تقلّباتٍ غريبةٍ قد تدفعه إلى الظنّ بأني مجنون. وليست هذه الطريقُ أقلَّ سَداداً من تلك التي اعتمدتها، لأنّ الصورَ التي تدفعني إلى التحرُّكِ، والمتعارضة مع تلك التي كانت ترتسمُ في أقوالي، كانت حينئذٍ شديدة الغموض. كنت أعلم جزئياً فقط كيف كنتُ أتصرّف. أمّا اليوم فأعرفُ حقيقةَ الأمر الذاتية بوضوح».

لنلاحظ أنّ فوائدَ الكشفِ المباشر لا تخطرُ ببال الروائيّ إلاّ في أكثر صفحات رواية **الأسيرة** (*La Prisonnière*) تعبيراً عن القلق، أي في هذا الجزء من الرواية حيث تبدو الرغبةُ الميتافيزيقية في أوج تطوّرها، إذ توجدُ «التقلّباتُ الغريبة» في المناطق التي تسودُ فيها رغبةٌ أكثر اعتدالاً إلاّ أنّ إيقاعها أبطأ بكثير، فحدودُ التناقضات بعيدةٌ جداً بعضها عن بعض، فلو اكتفى الروائيُّ بعرضٍ خارجيّ وزمنيّ لنسينا شيئاً فشيئاً ـ كحال الشخصيات تماماً ـ ولَما أدركنا التناقضات الكاشفة. لتوضيح الرغبة الميتافيزيقية في هذه المرحلة من تطوّرها، يجبُ أنْ يتدخَّلَ الروائيُّ شخصياً ويتحوّلَ إلى أستاذٍ يبرهنُ على نظريةٍ.

يستفحلُ المرضُ الأنطولوجيُّ في الأجزاء الأخيرة من الرواية لدرجة أنّ وجودَ البطلِ ـ ونحن نقول ذلك ونُكرّرُ القول ـ يفقدُ استقراره. ولم يَعُدْ حتى يوجدُ مظهرٌ خدّاعٌ من الدوام والتجانس، إذ تختلطُ الآنَ اللحظةُ الوجودية، أي لحظةُ التنوُّع والانقطاع، بالمظهر. وعندها فقط يُصبحُ إقصاءُ الروائيّ ـ السارد ممكناً، ويمكننا تخيُّلُ فنٍّ روائيّ يقوم على مجرّدِ عرضِ التسلسلِ الزمنيّ للتصرّفات والأقوال المتناقضة.

ليس بروست صاحبَ هذا الإجراء الذي يقومُ على «إخفاءِ المشاعر والكشف عن الأقوال»، بل هو دستويفسكي في أغلب أعماله، فصاحبُ **البحث عن الزمن المفقود** عَرَّفَ تقنيةَ دستويفسكي بصورةٍ رائعةٍ في الشاهد السابق، مع أنّه لم يذكر اسمه. ويبدو أنّ الكاتبَ الروسيّ لم يخطرْ ببال مرسيل بروست عند كتابة هذا النصّ. ولا يُقلِّلُ هذا السهوُ من قيمةِ أفكار بروست، بل على العكس يرفع منها، إذ يَحولُ دون قيامنا بإرجاع المقطع المذكور إلى ذكرياتٍ أدبيةٍ. ويبدو رائعاً أنْ تكونَ وساطةٌ حول متطلّبات عمله هي التي قادت مرسيل بروست إلى تقنية دستويفسكي بحيث يصلُ هذا الأخيرُ إلى الحدود الفاصلة بين مجاله الخاصّ ومجال «خَلْفه». وليستِ المقابلةُ اعتباطيةً، بل هي تُثبِتُ وحدةَ العبقرية الروائية التي طالما أكّدنا عليها. ولا تُباعدُ دراسةُ التقنيات بين الروائيين الكبار، بل تكشفُ عن عبقريةِ التكيُّفِ مع إمكانياتٍ روائيةٍ شديدة التنوّع.



لم تَعُدِ الطريقةُ التي تعتمدُ على «إخفاء المشاعر والكشف عن الأقوال» مجرّدَ احتمالٍ واردٍ: بل هي تفرضُ نفسَها كالطريقة الوحيدة المناسبة حين تُصبحُ «التقلّباتُ الغريبةُ»، التي تحدّث عنها مرسيل بروست، أسرعَ مما هي عليه في نهاية **البحث عن الزمن المفقود** وحين تغدو الصورُ التي تُحَرِّكُ الشخصيات غامضةً ومختلطةً لدرجةِ أنّ أيّ تحليلٍ قد يُشَوِّهُ طبيعتَها. هذه هي حالُ دستويفسكي في معظمِ أعماله.

تتمثّلُ طريقةُ دستويفسكي الأساسية في التمهيدِ لمواجهاتٍ تستنفدُ كاملَ العلاقات الممكنة بين مختلفِ شخصيات الرواية، فينقسمُ العملُ إلى مجموعةٍ من المشاهد لا يكترثُ الكاتب لأمر الوصل بينها. وتكشفُ لنا الشخصياتُ في كلٍّ من هذه المشاهد وجهاً أو أكثر من وجوهها الداخلية المتعدّدة، ولا يمكنُ لأيّ مشهدٍ وحده

الكشف عن الحقيقة الكاملة للشخصية. وبالتالي لا يمكنُ للقارئ الوصول إلى هذه الحقيقة إلاّ بعد مقابلاتٍ ومقارناتٍ يعهدُ الروائيُّ إليه بها.

تعودُ عمليةُ التَذكُّرِ إلى القارئ، لا إلى الروائيّ كما هي الحال عند بروست الذي يتذكَّرُ نيابةً عن القارئ. ويمكننا مقارنةُ تطوّرِ العملِ الروائيّ بلعبةِ الورق. وتدورُ اللعبةُ ببطءٍ عند بروست، إذ يُقاطعُ الروائيُّ باستمرارٍ لاعبيه للتذكيرِ بالتوزيعات السابقة للورق والتنبّؤ بالتالية. أمّا عند دستويفسكي، وعلى العكس من ذلك، فتُكشَفُ الأوراقُ بسرعةٍ كبيرةٍ ولا يتدخّلُ الروائيُّ باللعبة إطلاقاً، فعلى القارئ أنْ يكونَ قادراً على حفظ كلّ شيءٍ في ذاكرته.

ويكمنُ التعقيدُ عند بروست عند مستوى الجملة، أمّا عند دستويفسكي فيكمنُ عند مستوى الرواية بكاملها، إذ يمكننا فتح رواية **البحث عن الزمن المفقود** عند أيّ صفحةٍ فنفهمها دائماً، بينما نحتاجُ إلى قراءةِ رواية دستويفسكي من الصفحة الأولى إلى الأخيرة ودون أنْ نفوّتَ سطراً واحداً منها. وبالتالي، علينا أنْ نولي الروايةَ الاهتمامَ نفسَه الذي يوليه فيلتشانينوف لـ «الزوج الأبدي»، أي اهتمامَ الشاهدِ غير المتأكّدِ من فهمه والذي يخشى أنْ يفوتَهُ تفصيلٌ مهمّ.

إنّ دستويفسكي، من بين هذين الروائيين، هو بالطبع المُعَرَّضُ لخطرِ ألاّ يكونَ مفهوماً، وبالتالي يقومُ الكاتبُ، المسكونُ بهذا الهاجس، بالإكثارِ من الإشارات الموحيةِ ومن التناقضات والتشديدِ على التضادّات. لكنْ سرعانَ ما تنقلبُ عليه هذه التدابيرُ الاحترازية، أو على الأقلّ في نظرِ القارئِ الغربيّ الذي يُشيرُ عندها إلى «المزاجِ الروسيّ» وإلى «الصوفية الشرقية». ولقد توقّعَ بروست مثلَ هذا الخطر في المقطعِ الذي أوردناه من رواية **الأسيرة** (*La Prisonnière*)،

إذ يقولُ لنا إنّه إنْ أخفى مشاعرَهُ وهو يكشفُ للقارئ عن أقوالِه وتصرّفاته فقد يظنُّ أنّه **مجنونٌ إلى حدٍّ ما**. والحقُّ أنّ شخصياتِ دستويفسكي تركتْ في نفسِ قرّاء دستويفسكي الغربيين الأوائل هذا الانطباعَ بالجنونِ. أمّا اليوم، وربّما بسببِ فهمٍ خاطئٍ أشدّ خطورة، فنحن نولَعُ بـ «التقلّبات الغريبة» ونرى في دستويفسكي مبدعَ شخصياتٍ **حرّةٍ أكثر** من شخصيات الروائيين الآخرين. كما نُقابلُ دستويفسكي بالروائيين «النفسيين» الذين يحبسون شخصياتهم في متاهةٍ من القوانين.

هذه المقابلةُ مزيَّفةٌ، لأنّ القوانينَ لم تختفِ عند دستويفسكي، بل هي التي تُسيطرُ خفيةً على العَماء، كما أنّ استفحالَ المرض الأنطولوجيّ هو الذي يُدَمّرُ آخرَ مظاهر الاستقرار والاستمرارية. وهكذا تكونُ قد أُلغِيَتْ لحظةُ الدوام، الحقيقية أو الوهمية، التي كان ينطلقُ منها الروائيون الآخرون كافّة. ولمْ يعدْ هناك إلاّ اللحظتان الثانية والثالثة من الكشفِ البروستيّ. ويُختزَلُ الكشفُ الدستويفسكيّ، كحال الكشفِ الستانداليّ والفلوبيريّ، إلى لحظتين، غير أنّ اللحظةَ الأولى ليست هي نفسها، أي إنّها ليست لحظةَ الاستقرارِ بل لحظة الانقطاع والعَماء، أي اللحظة البروستية الثانية. وهكذا ننتقلُ دون تمهيدٍ من هذه اللحظةِ «الوجودية» إلى الدوام في العَدَم.

تجعلُ المدارسُ الرومنسيةُ - الجديدةُ المعاصرةُ، وبطيبة خاطر، من تلك اللحظة الوجوديةِ أمراً مطلقاً. وطالما تبقى تناقضاتُ الفردِ الخاضع للوساطة متواريةً قليلاً ترى فيها مُلامسةَ «لاوعيٍ» غامضٍ هو مصدرُ الحياةِ العميقةِ و«الأصيلة». وما إنْ تظهرُ هذه التناقضاتُ نفسُها واضحةً للعيان حتى تجعل منها أسمى تعبيرٍ عن «الحرّية» التي هي أيضاً «النفي» (Négativité) والتي تختلطُ، عملياً، بالتعارضات العقيمةِ للوساطة المزدوجة. ويُعلنُ معاصرونا، وفاءً منهم لدروس أرتور رامبو

في مرحلته الأولى، أنّ فوضى ذهنهم أمرٌ «مقدّس».

تَحْكُمُ الرومنسيةُ الجديدةُ دوماً على الروائيين وفقاً للمكانة التي تحتلُّها اللحظةُ «الوجودية» في أعمالهم. وهذه المكانةُ هي بطبيعةِ الحال أكثرُ أهمّيةً عند بروست منها عند الروائيين السابقين، وهي أكثرُ أهمّيةً أيضاً عند دستويفسكي. وبالفعل تظهرُ اللحظةُ الوجوديةُ عند بروست لكنْ بصورةٍ خفيةٍ وغير مباشرةٍ، أمّا عند دستويفسكي فقد بَلغتْ معظمُ الشخصيات المرحلةَ القصوى من الرغبة الميتافيزيقية وبالتالي أصبحت اللحظةُ الوجوديةُ فورية. وإذا ما أهملنا تماماً اللحظةَ الثالثةَ، التي تُعطينا خاتمةَ أشكالِ الوجود الروائيّ والدرسَ الأخلاقيّ والميتافيزيقيّ، فيمكنُ أنْ نرى في بروست رائداً خجولاً إلى حدٍّ ما للأدبِ المدعوّ بـ «الوجوديّ»، وأنْ نرى في دستويفسكي مؤسِّسَهُ الحقيقيّ. هذا ما يفعله النقّادُ الرومنسيون ـ الجدد اليوم، فالشخصياتُ البروستية الوحيدةُ التي يشعرون بالرضى تجاهها هي بطبيعة الحال تلك التي تقتربُ من المرحلةِ الدستويفسكية، مثل شارلو بشكلٍ خاصّ. ويقولون عن دستويفسكي بأنّه لا نظير له، لا لأنّه عبقريٌّ بل بسبب بؤس شخصياته. إنّهم يُمَجّدونه لِما كان بالأمس يجعله مشبوهاً. قُصارى القول إنّ طبيعةَ الخطأ لم تتغيّرْ، إذ لم يُدركْ أحدٌ أنّ «وجوديةَ» الشخصيات السردابية لا تتعلّقُ بالروائيّ بل بتطوّرِ المرض الأنطولوجيّ وباقتراب الوسطاء وتعدُّدِهم.

لا يتمُّ التمييزُ بين الحالةِ الروائية والدورِ الشخصيّ للروائيّ. ونعودُ فنكرّرُ أنّ اللحظةَ الوجودية، ومهما كانت المكانةُ التي تشغلها في العمل الأدبي، ليست نهاية كشفٍ روائيّ ثابت، فالروائيُّ لا يجعلها شيئاً مطلقاً، بل يرى فيها مجرّدَ وهم جديدٍ وبالغ الخطورة. كما يُندِّدُ، في وجود الشخصية السردابيةِ الفَوضوية، بكذبةٍ فظيعةٍ ومدمّرةٍ كالنفاق البورجوازيّ. ويفتخرُ الرومنسيّ الجديدُ بتمرُّدِه على

النفاق لكنّه يعقدُ، على غموض «لاوعيه» أو على «حرّيته» التي تفوقُ الوصف، آمالاً شبيهةً بتلك التي كان يعقدُها البورجوازيُّ على «الوفاء للمبادئ»، إذ لم يتوقّفِ الغربيُّ عن السعي إلى نيل الاستقلالية والسيطرة المتألّقة، كما لم يتخلّ عن كبريائه. ولا يسعى الروائيُّ العبقريُّ إلى جعلنا نشاركُه إيمانه، بل ينكبُّ على إظهارِ عبثِه لنا. ويظنُّ الرومنسيُّ الجديدُ المعاصرُ نفسه «متحرّراً» لأنّه يدركُ بوضوحٍ فشلَ المهزلةِ البورجوازية، لكنّه لا يشعرُ بالفشلِ الذي ينتظره هوَ بالذات، وهو فشلٌ مباغتٌ أكثر من فشل البورجوازيّ وأشدُّ تدميراً منه، فالعَمى يرافقُ «البصيرةَ النافذة» كما هي الحالُ دائماً. ويسقطُ ضحايا الرغبة الميتافيزيقية في دوّامةٍ تدورُ أسرعَ وأسرع وتنغلقُ عليهم دوائرها. والحقُّ أنّ هذا الإحساسَ بالدوّامةِ هو ما يبحثُ عنه دستويفسكي في كلّ عملٍ من أعماله وبخاصةٍ في رواية **الشياطين** *(Les Démons)*.



ترتبطُ تنوّعاتُ التقنيات الروائية بالرغبة الميتافيزيقية بصورةٍ أساسية، لأنّها وظيفية، فالسُّبُلُ تختلفُ دائماً، لأنّ الأوهام تختلفُ دائماً، لكنّ الغايةَ واحدةٌ: إنّها غايةُ الكشفِ عن الرغبة الميتافيزيقية. ولقد رأينا كيف يميلُ بروست إلى الحلولِ الدستويفسكية في المَواطنِ الدستويفسكية من أعماله، وسنرى كيف يميلُ دستويفسكي إلى الحلول البروستية في المَواطنِ الأقلّ «سردابيةً» من أعماله.

تنتمي شخصياتُ **الشياطين** إلى جيلَين مختلفَين هما جيلُ الأبوَين وجيلُ الأبناء، أي جيلُ «الممسوسين» بحصر المعنى. ويُمَثِّلُ جيلَ الأبوين الحاكمُ وزوجته و«الكاتبُ الكبيرُ» كارمازينوف (Karmazinov) وفرفارا بيتروفنا (Varvara Petrovna) وبصورةٍ خاصّة ستيبان تروفيموفيتش (Stépane Trofimovitch) الذي لا يُنسى.

والأبوان أبعدُ عن وسيطهما من الأبناء، ويجبُ وضعُ ما ندعوه بـ «الجانب البروستيّ» من أعمال دستويفسكي في عالم الأبوين هذا. وتُعتبرُ الإحالةُ على الروائيّ الفرنسيّ مشروعةً، على الأقلّ بمعنى أنّ «الأبوين» يحتفظان بنفس اليقين الوهميّ بالدوام في الإنسان الذي يحتفظُ به البورجوازيون البروستيون. فلقد غَذَّتْ فارفارا بيتروفنا، وخلال اثنتين وعشرين سنةً من **الصمت البطوليّ**، كراهيتَها العاشقةَ تجاه ستيبان تروفيموفيتش. كما يعيشُ ستيبان بدوره حياةً من «الاحتجاج الصامت» لاعتقاده بأنّه يُجسّدُ «الحقائقَ الأزليةَ» لـ «الليبرالية الروسية» وأنّه، أمام تنوّع الحياة السياسية في بطرسبورغ وعلى الرغم من أنّه يمضي معظمَ وقته في قراءة بول دو كوك(*) (Paul de Kock) واللعب بالورق، «يُجسّدُ العتابَ» أيضاً. كلُّ ذلك مهزلةٌ بطبيعة الحال، لكنّها مهزلةٌ صادقةٌ تماماً كوفاء السيّدة فيردوران للمخلصين لها وللفنّ وللوطن. ويظهرُ الإنسانُ عند ستيبان تروفيموفيتش وفارفارا بيتروفنا، كما عند بورجوازيّي بروست، منقسماً على ذاته بصورةٍ عميقةٍ وقد فتّته الكبرياءُ العقيمُ، غير أنّ الداءَ يبقى خفيّاً، إذ تتوارى عمليةُ التحَلُّل خلف «وفاءٍ للمبادئ» لا يتزعزع، ويحتاجُ الأمرُ إلى أزمةٍ حادّةٍ لكي تظهرُ الحقيقةُ أمام العيان.

ما يزالُ جيلُ الأبوين يُبقي على **المظاهر**، وبالتالي يضعُ دستويفسكي أمام مشكلاتٍ في الكشفِ الروائيّ مشابهة لتلك التي واجهها بروست في المواقع المركزية من أعماله. ولا يجبُ أنْ نعجبَ من تبنّي الروائيّ الروسيّ لحلّ هذه المشكلات حلاً موازياً

(*) بول دو كوك (1793-1871): روائي ومسرحي شعبيّ فرنسي كان همّه تصوير الناس البسطاء وتجاوزت شهرته حدود فرنسا.

لحلّ بروست، إذ يُعَوّلُ دستويفسكي على الساردِ الذي يعودُ إلى الماضي، كما يفعلُ الساردُ البروستيّ، فيُقَرّبُ الوقائعَ البعيدة بعضها لبعض للكشفِ عن التناقضات التي هي ثمرةُ الرغبةِ الميتافيزيقية، وبالتالي يميلُ دستويفسكي إلى تقنيةٍ سرديةٍ شارحةٍ وتاريخيةٍ، لأنّه لا يستطيعُ، في هذه النقطة، الاستغناء عن السرد والشرح والتاريخ. أمّا حين يكونُ الحديثُ عن جيلِ الأبناءِ فيزدادُ الوسيطُ قرباً، وإيقاعُ التحوُّلاتِ سرعةً. ويعتمدُ دستويفسكي أسلوبَ التقديم المباشر، وينسى ساردَه الذي هو مجرّدُ أداة، ويبدو أنّه لا يدركُ حتى المشكلات المتعلّقة بـ «محاكاة الواقع» التي يطرحها غيابُ هذا الوسيط الرسميّ بين القارئ والعالم الروائيّ.

لا يمكنُ لدستويفسكي الاستغناء عن وعيِ شاهدٍ أمام جيل «الأبوين»، وبخاصّةٍ أمام ستيبان تروفيموفيتش، الممثِّل الأمثل لجيله، فالروائيُّ يحتاجُ إلى شهادته لدحضِ الادّعاءاتِ العنيدة لجيل «الآباء» وللكشفِ عن الرغبة الميتافيزيقية. ويرى العديدُ من النقّادِ المعاصرين، وعلى غرار جان بول سارتر، أنّ وجودَ الروائيّ نفسه، أو وجود ساردٍ كلّيِّ المعرفة داخل الروايةِ، يُشكّلُ «عَقَبةً» أمام «حرّيةِ» الشخصيات. ويرى هؤلاءُ النقّاد في دستويفسكي مُحْرِزَ الشخصيةِ الروائية، أي مُبدعَ الشخصيةِ السردابية. ولو كان هؤلاءُ النقّاد أوفياء لمبادئهم لَعاتَبوا الروائيَّ الروسيّ على ابتداعه شخصية ستيبان تروفيموفيتش، فلا شكّ أنّ تلك الشخصية، مع أنّها رائعةٌ بحقيقتها، تبدو لهم ناقصةً من وجهة نظر «الحرّية»، لأنّ الساردَ الموجودَ خارج الحَدثِ الروائيّ يقومُ طوال الوقت بمراقبته وتحليله، وبالتالي، فإنّ تقنيةَ دستويفسكي في كلّ ما يختصّ بستيبان تروفيموفيتش، تقتربُ من تقنية بروست.

هناك من سيعترضُ قائلاً إنّ الساردَ الدستويفسكيّ مختلفٌ جداً

عن السارد البروستيّ، فهو لا ينقلُ لنا تأمّلاتِ الكاتب حول الفنّ الروائيّ، وهذا صحيح، فهو ليس روائياً، بينما يمكنُ للسارد البروستيّ أنْ يكون كذلك، فلا يتمتّعُ الساردُ الدستويفسكيّ إلاّ بوظيفةٍ واحدةٍ من وظائفِ السارد البروستيّ هي الوظيفةُ «النفسية»، إذ يُعيننا على تحليل دوافع بعض الشخصيات. وقد يقولون لنا إنّه أكثرُ سذاجةً من السارد البروستيّ، إذ لا يعرفُ أبداً عن أحوالِ كلّ هذه الشخصيات بقدر ما يعرفه الروائيّ، كما أنّه لا يستنتجُ أبداً من الوقائع والأفعال التي يضعها نصبَ أعيننا كلَّ ما يمكن استنتاجه. وهذا أكيد، لكنّ هذا الاختلاف سطحيٌّ جداً، ولا يمكنه تغيير المكانة الميتافيزيقية للشخصية الخاضعة للتحليل، كما لا يمكنه بشكلٍ خاصّ أنْ يُعيدَ لها «الحريّة» - إنْ صحّ الحديثُ عن حرّيةِ مخلوقٍ من وحي الخيال -، لأنّ الوقائعَ والأفعالَ التي يجمعها الساردُ الدستويفسكيّ هي دوماً تلك التي يحتاجها القارئ لتصبح لديه معرفةٌ تامّةٌ وكاملةٌ بهذه الشخصية، فعلى القارئ بالتالي تجاوزُ التأويل الأوّليّ إلى حدٍّ ما للسارد ليتوصّلَ إلى حقيقةٍ أكثرَ عمقاً، أي إلى الحقيقة الميتافيزيقية. وتضمنُ قلّةُ خبرةِ السارد وقصرُ نظره النسبيّ وحدةَ الأسلوبِ مع تقنيةِ الكشفِ المباشر. وهكذا يتمُّ الحفاظُ على جوّ الغموض الذي يُحبّه دستويفسكي.

ليس لجوّ الغموض هذا الأهمّيةَ التي تُعزى إليه في أيامنا هذه، ولا يعودُ هذا الجوّ بالتأكيد إلى «هامشِ الحرّية» وإلى المجهول الذي تتمتّعُ به الشخصية، فالحرّية موجودةٌ، من غير شكّ، لكنْ ليس بالصورةِ التي يتخيّلها النقّادُ الوجوديّون، إذ لا تتضحُ الحرّيةُ إلاّ بصورةِ تحوّلٍ أصيل، كالتحوّل الذي يحلّ بستيبان تروفيموفيتش في خاتمة الرواية، على سبيل المثال.

أمّا المجهولُ فهو درجةُ ذنبِ شخصيةٍ ما أو درجةُ براءتها، ولا

شيء غير ذلك، فالاعتقادُ بأنّ دستويفسكي يتركُ المجالَ فسيحاً لخيالِ القارئ، وبأنّ في أعماله نطاقاً من الحرّية، أي فراغاً ما يمكننا أنْ نملأه حسب رغبتنا، فذلك يعكسُ جهلاً عميقاً بمعنى عبقريته. إذ يسعى الروائيُّ أوّلاً إلى الكشفِ عن الحقيقة، وما نطاقُ الصمتِ في أعماله إلاّ نطاق البديهيات الأساسية، أي نطاق المبادئ الأوّلية التي لا نصيغها، لأنّ على الروايةِ نفسِها اقتراحها على القارئ.

* * *

«تلتحمُ» المجالاتُ الروائية بعضها ببعض، وكلُّ واحدٍ منها جزءٌ من البنيةِ الشاملة متفاوتُ الاتّساع ويتحَدَّدُ بالمسافةِ الفاصلةِ بين الوسيطِ والشخص الراغب. فهناك إذن زمنٌ روائيٌّ شاملٌ تُشَكِّلُ الأعمالُ الروائيةُ أجزاءه، فليس محضُ مصادفةٍ أنْ تكونَ هناك شخصياتٌ ورغباتٌ ما قبل دستويفسكية في نهاية رواية **البحث عن الزمن المفقود**. وليس محضُ مصادفةٍ أيضاً أنْ تكونَ هناك شخصياتٌ ورغباتٌ «بروستية» في بداية هذا العملِ الدستويفسكيّ الجامع (Somme) الذي يحملُ عنوان **الشياطين**، فمغامرةُ البطل الروائيّ تحملُ دوماً المعنى نفسَه، وتجعلنا نعبرُ المناطق العليا إلى المناطق الدنيا من مجالٍ روائيّ ما. وما الحياةُ البطوليةُ إلاّ عبورٌ للجحيم ينتهي، دائماً تقريباً، بالعودةِ إلى النور وبتحوّلٍ ميتافيزيقيٍّ لازمانيّ (Intemporelle). وتتشابكُ الأزمنةُ الروائيةُ، إلاّ أنّ هناكَ دوماً عبورٌ للجحيم يبدأُ حيثُ توقّفَ سابقُه. قد يكون هناك مئة بطلٍ، لكنْ لا يوجدُ إلاّ بطلٌ واحدٌ تُغطّي مغامرته الأدبَ الرومنسيَّ من بدايته حتى نهايته.

يُدركُ دستويفسكي حركةَ السقوطِ هذه بصورةٍ أوضح من الروائيين السابقين له، ويسعى جاهداً ليجعلنا ندركه في رواية **الشياطين**. وتَتَبدّى الديناميةُ السردابيةُ في الانتقالِ من جيلٍ إلى جيل،

إذ تبدو الأوهامُ المتتاليةُ مستقلّةً عن بعضها البعض، لا بل متناقضةً أيضاً، غير أنّ بسطها يُشكّلُ حكايةً قاسية. واقترابُ الوسيط هو الذي يُوَلّدُ الزمنَ الروائيّ ويكسبه معناه.

يُجسّدُ كلُّ جيلٍ مرحلةً من مراحلِ المرضِ الأنطولوجيّ. وتبقى حقيقةُ الأبوين مخفيةً لكنّها تنبثقُ بقوّةٍ هائلةٍ في اضطراب الأبناء المحموم وفوضاهم وفسقِهم. ويتعجّبُ الأبوين من الوحوش التي أنجباها، إذ يريان في أبنائهما عكسَ ما هما عليه، ولا يدركان العلاقة بين الشجرةِ والثمرة. أمّا الأبناء، وعلى العكس من ذلك، فيرَون بوضوح ما في موقفِ الأبوين المستنكرِ من مهزلةٍ، ولا يؤثّرُ فيهم «الوفاءُ للمبادئ». إنّهم يعلمون تماماً أنّ الكرامةَ البورجوازية هي «خداع». ويُحاكي التجاوزُ بالانحدار بصورةٍ كاريكاتوريةٍ التجاوزَ بالارتقاء، عند دستويفسكي أكثر منه عند بروست، ففيه مبادئ من الحكمة مختلطةٌ بالتشوّش. لكنّ عواقبَ الصفاء الذهنيّ السردابيّ مؤذيةٌ دائماً، فهي تدفعُ المرءَ نحو الأسفل لا نحو الأعلى. ويشعرُ المريضُ الأنطولوجيُّ دوماً بالغضبِ تجاهَ من هم أقلّ مرَضاً منه، ويختارُ وسطاءه من بينهم باستمرار، فهو يسعى دائماً إلى دفعِ معبوده للنزول إلى مستواه.

إننا نعرفُ الشجرةَ من ثمارها، إذ يُشدّدُ دستويفسكي بقوّةٍ على العلاقةِ بين الأجيال وعلى مسؤوليةِ الأبوين. فستيبان تروفيموفيتش أبٌ للممسوسين كافّةً، فهو والدُ بيوتر فيركوفنسكي (Pyotr Verkhovenski) والأبُ الروحيُّ لشاتوف (Shatov) وداريا بافلوفنا (Daria Pavlovna) وليزافيتا نيكولايفنا (Lizavetha Nicolaevna)، وبخاصّةٍ ستافروغين[*] (Stavroguine)، لأنّه كان مُعلّمَهم كلّهم، وهو

(*) جميعهم شخصيات في رواية **الشياطين أو الممسوسون** (1871).

والدُ القاتل فيدكا (Fedka) لأنّ هذا الأخير كان قِنّاً (Serf) عنده. لقد تخلّى ستيبان تروفيموفيتش عن بيوتر، ابنه بالدم، وعن فيكا، ابنه بحسب المجتمع، كما أنّ بلاغةَ ستيبان النبيلةَ وجماليّته الرومنسيةَ لم تمنعاه من أنْ يضربَ بمسؤولياته الملموسةِ كلّها عُرضَ الحائط، فالعَدَميةُ المُدمِّرة ابنةُ الليبرالية الرومنسية.

يبدأ كلُّ شيءٍ في رواية **الشياطين** من عندِ ستيبان تروفيموفيتش، وينتهي كلُّ شيءٍ عندَ ستافروغين، فالأبناءُ حقيقةُ ستيبان، أمّا ستافروغين فهو بدوره حقيقةُ الأبناءِ وحقيقةُ جميعِ الشخصيات.

ويُجَسّدُ جيلُ الأبوين اللحظةَ الأولى للكشف البروستيّ، كما عرّفناها سابقاً، أمّا جيلُ الأبناء فيُجَسّدُ اللحظةَ الثانية. ويُجسّدُ ستافروغين وحده اللحظةَ الثالثة. وبالتالي هناك خلفَ «وفاء» البورجوازيين «للمبادئ» اضطرابُ الشياطين وهيجانُها، وخلفَ الاضطرابِ والهيجانِ هناك الجمودُ والعَدَمُ، أي كآبةُ ستافروغين الخاملةُ (Accedia).

يقبعُ العَدَمُ خلفَ وهم الخيالِ الحديث، وخلفَ دوّامةِ الأحداثِ والأفكارِ، وفي نهايةِ التطوّرِ المتسارعِ للوساطة الداخلية، فلقد بلَغتِ الروحُ نُقطةَ الغُطالةِ التي يُجَسّدُها ستافروغين حيثُ العَدَمُ الخالصُ للكبرياء المطلق.

يتّجهُ ذهنُ جميع شخصيات رواية **الشياطين**، وكذلك ذهنُ جميعِ أبطال الرواياتِ السابقةِ وجميعِ ضحايا الرغبةِ الميتافيزيقية، إلى ستافروغين. ولا ينتمي هذا المسخُ إلى جيلٍ ثالثٍ لأنّ الروحَ التي يُجَسّدُها لازمنيّةٌ كروح الله، إنّه يُجسّدُ روحَ الفوضى والفساد والعَدَم.

إنّ دستويفسكي في رواية **الشياطين** يرتقي إلى ملحمة الشرّ

الميتافيزيقيّ، وتكتسبُ شخصياتُ الروايةِ دلالةً شبهَ رمزية. فستيبان تروفيموفيتش هو الأبُ وستافروغين الابنْ، والمتآمر الفوضويّ بيوتر فيركوفنسكي الروحُ المبتذلةُ لثالوثٍ شيطانيّ.

الفصل الحادي عشر

نهايةُ العالم بحسب دستويفسكي

جَعَلَتِ «الوجوديةُ» من كلمةِ «حرّية» تقليعةً، فيقولون لنا كلَّ يوم إنّ الروائيَّ لا يبلغُ العبقرية ما لم «يُراعِ» حرّيةَ شخصياته. ولا يقولون لنا أبداً، من سوء الحظّ، علامَ تقومُ هذه المراعاة، إذ يصبحُ مفهومُ الحرّيةِ غامضاً عند تطبيقه على الرواية. وإنْ كانَ الروائيُّ حرّاً فإنّنا لا نعرفُ تماماً كيف تكونُ شخصياته كذلك، فالحريةُ غيرُ قابلةٍ للتقاسم، حتى بين المُبدع والكائنات التي يُبدعُها. إنّها عقيدةٌ أساسيةٌ يدّعي بفضلها السيّد جان بول سارتر إثباتَ استحالة وجود إلهٍ خالق. فما يستحيلُ على الإله يستحيلُ على الروائيّ، فإمّا أنْ يكونَ الروائيُّ حرّاً وشخصياتُه غير حرّة، أو أنْ تكونَ الشخصياتُ حرّةً والروائيّ، مِثلما الإله، غير موجود.

يبدو أنّ هذه التناقضاتِ المنطقيةَ لا تُخرجُ منظّري الرواية المعاصرة، لأنّ «حرّيتهم» ثمرةُ خلطٍ شديدٍ بين بعض الاستعمالاتِ الفلسفية للكلمة واستعمالاتها اليومية، إذ يرى معظمُ النقّاد أنّ الحرّيةَ والعفويةَ مترادفان. إنّ على الروائيّ عدم الاكتراث بـ «علم النفس»، أي أنّ عليه، بعبارةٍ أخرى، ابتداعَ شخصياتٍ لا تقومُ بأعمالٍ **يمكنُ توقّعُها**. ومن الغريبِ أنّهم ينسبون إلى دستويفسكي أبوّةَ الشخصيةِ

العفوية، ويُقابلون قصّة **القبو** بتعليقاتٍ تقريظيةٍ على الأخصّ تكادُ تجعلُ منها الكتابَ المُفضّلَ للمدرسة الجديدة.

إنّهم يسترسلون في الحديث عن القسم الأوّلِ من **القبو**، ولا يستوقفهم في القسم الثاني، وهو القسمُ الروائيّ بامتياز، إلاّ الحرّيةُ المدهشة - أي العفوية - لشخصيةِ السردابيّ. وتحملُ لنا هذه الاستقلاليةُ الكبيرةُ، بطبيعة الحال، «مفاجآتٍ» يطلبون منّا أنْ نرى فيها أهمّ عناصر متعتنا الجمالية.

يبدو أنّ النقّاد لم يروا الضابطَ الوقحَ ولا زفيركوف، فقد حذفوا الوسيطَ بكلّ بساطةٍ، ولم يلاحظوا قوانينَ الرغبةِ السردابية المشابهة لقوانين بروست والأكثر صرامةً منها. إنهم يشعرون بالنشوة أمام الاختلاجات الفظيعةِ لرجل القبو ويُهنّئون بعضهم بعضاً على طابعها «اللاعقلانيّ». إنهم يبدون إعجابهم بهذه الجفلات الحرّة، ويكادون أنْ ينصحوا قرّاءهم باللجوء إليها حرصاً على صحّتهم.

لا شكّ أنّ رجلَ القبو سيفاجئُ المرءَ الذي يتخلّى عن وسائل فهمه، فإنْ حذفْنا الرغبةَ الميتافيزيقية تتحوّلُ الآليةُ إلى عفويةٍ والعبوديةُ إلى حرّيةٍ، ولا نعودُ نلاحظُ هواجسَ الشخصيةِ ولا ذلك الشّغفَ الذي يستولي عليها ما أنْ تشعرُ بأنّها منبوذة، فلا يعودُ هناك اختلاجاتٌ مثيرةٌ للسخريةِ، بل «تمرّدٌ رائعٌ» ضدّ المجتمعِ و«الوضعِ البشريّ».

إنّ رجلَ القبو الذي يُقدّمونه لنا بهذه الصورة لا يمُتُّ بصلةٍ إلى رجلِ القبو الذي ابتدعه دستويفسكي، بل هو يُشبهُ، وعلى العكس من ذلك، ذاك النمطَ من الأبطال الذي تُنتجُه الروايةُ المعاصرة وتُعيدُ إنتاجه دون كلل، إذ لا يشعرُ روكانتان بطلُ رواية **الغثيان** ولا مورسو بطلُ رواية **الغريب** ولا مُشرّدو صمويل بيكيت بأيّ رغبةٍ ميتافيزيقية،

فهذه الشخصياتُ تُعاني من أدواء (Maux) شديدة التنوّع لكنّها لا تُصابُ بأصعبها جميعاً، أي بالرغبة الميتافيزيقية. ولا يُحاكي أبطالُنا المعاصرون أحداً على الإطلاق، فجميعُهم مستقلّون تماماً ويمكنهم أنْ يقولوا بصوتٍ واحدٍ، مع شخصية السيّد تيست (Teste) لفاليري(*): «قد نبدو **عاديين**، لكنّنا ننتمي جميعاً، وبصورةٍ كلّية، إلى أنفسنا».

يمكننا ملاحظة العديد من أوجه الشبه الخارجيّ بين هذا التخييل الحديث العهد ودستويفسكي، إذ نجد فيهما كراهيةَ **الآخرين** نفسها والفوضى الجذرية نفسها و«التعدّدية الشكلية» (Polymorphie) نفسها في انهيارِ جميع القِيَم البورجوازية. أمّا الاختلافاتُ فجوهريةٌ، إذ يحتفظُ أبطالُنا المعاصرون دوماً بحرّيتهم الغالية كاملةً، بينما يتنازلُ رجلُ القبو عن حرّيته لوسيطه. وهكذا فإننا لا نُميّزُ عفويتنا الحرّة من العبودية السردابية، فكيف نرتكبُ مثل هذا الخطأ الفاحش؟

واحدٌ من اثنين، إمّا أنّنا خالون من أيّ رغبةٍ ميتافيزيقية، أو أنّ هذه الرغبةَ تستولي علينا لدرجةِ أنّنا لا نراها على الإطلاق. والفرضيةُ الأولى غيرُ واقعيةٍ تماماً، لأنّ الروائيَّ الروسيّ يُترجِمُ بأمانةٍ ـ هذا ما يكرّرونه على مسامعنا باستمرار ـ حقيقة عصرنا، وبالتالي علينا تبنّي الفرضية الثانية، لأنّ دستويفسكي يتحدّثُ عنّا بشكلٍ أفضل مما يفعلُ كتّابنا نحن، إذ يكشفُ عن رغبةٍ ميتافيزيقيةٍ نخفيها عن أنفسنا. إنّنا ننجحُ في أنْ نخفي عن أنفسنا الوسيطَ حتى ونحنُ نقرأ دستويفسكي،

(*) بول فاليري (1871-1945): كاتب وشاعر فرنسي وتظهرُ شخصية السيّد تيست في عددٍ من كتاباته الفكرية والتأمّلية مثل **أمسية مع السيد تيست** (*La Soirée avec monsieur Teste*) (1896) و**السيد تيست** (*Monsieur Teste*) (1926) وترمزُ هذه الشخصية إلى الذكاء في حالته الخالصة والشاهد على نفسه، أي إلى الذهن الذي يتأمّل ذاته.

فنُعجَبُ بالروائيّ الروسيّ دون فَهمِ طبيعة فنّه.

إنْ كانَ دستويفسكي حقيقياً فأبطالُنا مُزَيَّفون، وهم مزيّفون لأنّهم يُداعبونَ وهْمَنا بالاستقلالية. وأبطالُنا أكاذيب جديدةٌ رومنسيةٌ غايتها تمديد الأحلام البروميثيوسية (Prométhéens) التي يتمسَّكُ بها العالمُ الحديثُ بيأس. ويكشفُ دستويفسكي عن رغبةٍ تعكسها أعمالُنا التخييلية ونقدُنا فحسب، إذ تُخفي عنّا أعمالُنا التخييليةُ الوسيطَ في الحياة اليومية، بينما يخفي عنّا نقدُنا هذا الوسيطَ نفسَه في العملِ المكتوبِ صراحةً للكشفِ عن وجوده. وإنّ تَذَرُّعَ هذا النقد بدستويفسكي يجعله يُدخِلُ ذئباً مفترساً في الحظيرةِ الوجودية دون أنْ يعلم.

إنّ التعارضَ بين دستويفسكي والأعمالِ التخييليةِ المعاصرة، وبتجاوزِ أوجه الشبه السطحية، ثابتٌ وأكيد. ويُذكّروننا باستمرار بأنّ دستويفسكي يرفضُ الوحدةَ **النفسيةَ** للشخصياتِ الروائيةِ، وكأنّهم يستطيعون بذلك إثباتَ اتّفاقه مع روائيينا. لكنّ روائيينا يرفضونَ تلك الوحدةَ النفسيةَ لتثبيتِ الوحدةِ الميتافيزيقية. وتلك الأخيرة هي التي كان يرمي إليها البورجوازيُّ من خلالِ الوحدة النفسية، فلقد تلاشتِ الأوهامُ البورجوازيةُ في الدوام والاستقرار إلاّ أنّ الغايةَ لم تتغيّر. وتلك الغاية هي التي يسعون إليها، بعد إعطائها اسم الحرّية، وسطَ القلقِ والعماء.

يرفضُ دستويفسكي الوحدةَ النفسيةَ والوحدةَ الميتافيزيقية، وهو يرفضُ الوحدةَ النفسيةَ لتبديدِ الوهم الميتافيزيقيّ، إذ تُوَلّدُ الرغبةُ في الاستقلاليةِ العبوديةَ، لكنّ إنسانَ القبو لا يعلمُ ذلك، أو هو بالأحرى لا يريد أنْ يعلم. ونحنُ لا نعلمُ ذلك، أو بالأحرى لا نريدُ أنْ نعلم، فصحيحٌ إذن أنّنا نشبهُ رجل القبو لكنْ لأسبابٍ تختلفُ عن تلك التي يُعطيها النقّاد.

لم يكن النقّادُ ليُخطئوا بخصوص قصّة **القبو** من دون تلك المطابقةِ الرومنسية النمطية بين المُبدِع والشخصية التي يُبدعها، إذ تُنسَبُ إلى دستويفسكي جميعُ آراء بطلِه السردابيّ، كما يتمُّ التشديدُ على القسم الأوّلِ من القصّة لأنّ فيها هجوماً رائعاً على النزعةِ العلموية (Scientisme) والنزعة العقلانية الحديثة. ولا شكّ أنّ دستويفسكي يُشاركُ بطلَه النفورَ من الأوهام الطوباوية لأواخر القرن التاسع عشر، لكنْ لا ينبغي اعتبارُ هذا التوافقِ الجزئيّ توافقاً عامّاً، كما لا ينبغي الخلطُ بين الروائيّ وشخصيته وإنْ استوحى الروائيّ الشخصيةَ من نفسه. إنّ دستويفسكي السرداب ليس دستويفسكي العبقريّ، بل دستويفسكي الرومنسيّ صاحب الأعمال السابقة. ولا يتحدّثُ دستويفسكي السرداب أبداً عن السرداب، بل يُحدّثُنا عن «الجميل والجليل» (Sublime)، وعن بؤسٍ مأساويّ أو جليلٍ على طريقة فيكتور هوغو. كما أنّ دستويفسكي الذي يصفُ لنا **القبو** يتأهّبُ للخروج منه ليتابعَ ارتقاءه الصعب من عملٍ أدبيّ رائعٍ لآخر نحو سلام وسكينة رواية **الإخوة كرامازوف**.

إنّ القبوَ هو الحقيقةُ المتواريةُ خلفَ التجريدِ العقلانيّ والرومنسيّ و«الوجوديّ»، وهو تفاقمُ داءٍ موجودٍ قبلاً وتكاثرٌ سرطانيّ لميتافيزيقا كان يُعتقَدُ أنّها انتهت. وليس القبو ثأرَ الفردِ من الآلة العقلانيةِ الباردة، وينبغي عدمُ الغوصِ فيه ظنّاً أنّه يجلبُ لنا الخلاص.

يشهدُ البطلُ السردابيُّ، بطريقته الخاصّة، على الدورِ الحقيقيّ للفرد. وتزدادُ شهادتُه قوّةً مع اشتدادِ مرضه، فكلّما ازدادت فظاعةُ الرغبةِ الميتافيزيقيةِ كلّما ازدادَ إصرارُ شهادتِه. فالقبو صورةٌ مقلوبةٌ للحقيقة الميتافيزيقية، ويزدادُ وضوحُ الصورةِ مع غوص المرء في الهاوية.

تحولُ القراءةُ اليقظةُ دون الخلطِ بين الروائيّ والشخصية، إذ لم يكتب دستويفسكي اعترافاً وجدانياً بل نصّاً هجائياً يتمتّعُ بسخريةٍ مُرَّةٍ ومدهشة.

إنّي وحيدٌ وهُم معاً. .. ذلكم هو الشعارُ السردابيّ، إذ يريدُ البطلُ التعبيرَ عن الاعتزاز والألم بأنْ يكونَ المرءُ فريداً ويظنُّ أنه على وشك بلوغ الخصوصية المطلقة لكنّه ينتهي إلى مبدأٍ تطبيقيّ عامّ ويصلُ إلى صيغةٍ شبه مجرّدة بغُفليتها (Anonymité).

يختصرُ هذا الفمُ الشرِهُ الذي يقضمُ الخواء، وهذا الجهدُ السيزيفيّ المتجَدِّدُ دوماً، حكايةَ النزعةِ الفردانيةِ المعاصرة، فلقد توالت النزعاتُ من رمزيةٍ وسرياليةٍ ووجوديةٍ وسَعَتْ لإعطاءِ مضمونٍ للعبارة السردابية. لكنّ هذه المساعي تنجحُ بقدر ما تفشل، فلا بدّ من فشلها لتُتيحَ للجموعِ أن تُكرِّرَ بصوتٍ واحدٍ: **إنّي وحيدٌ وهم معاً**. ويضعُ العملُ الروائيُّ في التداولِ مجموعةً من الرموز والصورِ المُخصَّصَة للانفصالِ العامّ لا للاتّحاد، كما يميلُ أدبُنا، كغيره من القوى الاجتماعية للعصر، إلى التماثلِ حتى وإن ظنَّ أنّهُ يُحاربه، لأنّ طريقَ التماثل **لا يقودُ إلى شيء**. ويخطرُ في بالنا هنا الصناعة الأمريكية التي «تُشَخْصِنُ» (Personnalise) منتجاتِها بالجملة. وهكذا «يُشخصِنُ» جيلٌ كاملٌ من الشبابِ قلقَهُ الغُفْل (Anonyme) بكلفةٍ زهيدةٍ، وذلك بتقمُّصِهِ البطلَ نفسه **ضدّ** الناسِ الآخرين كافّة.

يقتربُ رجلُ القبو من **الآخرين** أكثرَ حين يظنُّ أنّه منفصلٌ عنهم تماماً. **إنّي وحيدٌ وهم معاً**. يلفتنا الطابعُ التبادليُّ للضمائر في العبارة، وينقلنا بصورةٍ عنيفةٍ من الفرديّ إلى الجماعيّ، فلقد فقدتِ النزعةُ الفردانيةُ البورجوازيةُ الصغيرةُ تماماً محتواها، فصورةُ سيزيف ليست دقيقة، وكلٌّ واحدٍ منّا بالنسبة إلى ذاته أشبه بالجرّةِ المثقوبةِ التي يسعى لملئها دون جدوى. ويؤكّدُ لنا أصحابُ المذهب الوجوديّ

أنّهم تخلّوا عن هذه اللعبةِ العقيمة، لكنْ يبدو أنّهم لم يتخلّوا عن الجرّة ويرون أنّ من الرائع بقاءها فارغة.



يظنّون أنّ دستويفسكي يتطابقُ مع شخصيته لأنّه لا يقاطعها أبداً. لا شكّ في ذلك، غير أنّ رجلَ القبو ينخدعُ بعبارته، أمّا دستويفسكي فلا، كما يعجزُ رجلُ القبو عن الضحك لأنّه لا يستطيعُ تجاوز الفردانية المعارضة. ويبدو معاصرونا حزينين مثله، ولهذا السبب يُفرّغونَ دستويفسكي من حسّ الدُّعابةِ الهائل لديه فلا يرونَ أنّه يسخرُ من بطله. **إنّي وحيدٌ وهم معاً**. تتفجّرُ سخريةُ دستويفسكي في عباراتٍ رائعةٍ فتنالُ من الادّعاءات «الفردانية» وتُذوِّبُ «الاختلافاتِ» التي تبدو فظيعةً في نظرِ الضمائر المتواجهة. ونحن لا نُتقنُ الضحِكَ مع دستويفسكي لأنّنا لا نُتقنُ الضحكَ من أنفسنا. ويُشيدُ أناسٌ كثيرون اليومَ بقصّة **القبو**، لكنْ دون أنْ يُدركوا أنّهم يُخرجون من طيّ النسيانِ صورةً كاريكاتوريةً بديعةً عنهم تعودُ إلى قرنٍ مضى تقريباً.

لقد تسارعَ تَفَسُّخُ القيمِ البورجوازيةِ منذ الحرب العالمية الأولى، وبخاصّةٍ منذ الحرب العالمية الثانية. وتُشبهُ التربةُ الغربيةُ، أكثر فأكثر كلّ يوم، التربةَ التي استخلصَ منها دستويفسكي أعماله العظيمة. فيكفي غالباً القيامُ ببعضِ التبديلات الطفيفةِ حتى تستعيدَ قصّةُ **القبو** طابعها اللاذع كاملاً وتلك القسوةَ التي طالما لاموهُ عليها في ما مضى. وبالتالي انقُلوا رجلَ القبو من ضفاف النيفا إلى ضفاف السين، وبدّلوا حياةَ كاتبٍ بحياته البيروقراطيةِ وسترَونَ كيف تنبثقُ مع كلّ سطرٍ تقريباً من هذا النصّ العبقريّ تلك المحاكاةُ الساخرةُ الشرسةُ للأساطيرِ الفكريةِ لعصرنا.

ولا شكّ أنّنا نذكرُ الرسالةَ التي أراد رجلُ القبو إرسالها إلى الضابطِ الوقح، فهذه الرسالةُ بمثابة نداءٍ مُبَطّنٍ إلى الوسيط، إذ يتوجّهُ البطلُ إلى «مُعَذِّبه المعشوق» كما يتوجّهُ المؤمنُ إلى إلهه لكنّه يسعى إلى إقناعِنا، وإقناع نفسه، أنّه يُعْرِضُ عنه باشمئزاز. ولا شيء يُذِلُّ الكبرياءَ السردابيّ أكثرَ من هذا النداء الموَجّهِ **إلى الآخر**. لهذا السبب بالذات لا تحتوي الرسالةُ إلاّ على شتائم.

نجدُ من جديدٍ جَدَليّةَ النداءِ الذي يرفضُ الاعتراف بذاته كنداء في الأدب المعاصر، فالكتابةُ، وبشكلٍ خاصٍّ نشرُ عملٍ ما، تعني اللجوءَ إلى الجمهورِ وإنهاءَ حالةِ اللامبالاة بين الذات **والآخرين**. ولا شيء يذلُّ الكبرياءَ السردابيّ بقدر هذه المبادرة. ولقد كانتِ الأرستقراطيةُ فيما مضى تَشْتَمُّ في مهنةِ الأدب شيئاً من رائحةِ عامّةِ الشعب ومن الوضاعة لا يتّفقان مع أَنَفَتِها، فكانت مدام دو لا فاييت تنشرُ أعمالها مستعملةً اسم سيغريه(*) (Segrais)، ولربما كان دوق دو لا روشفوكو يدعُ أحدَ خدَمِه يسرقُ أعماله. لقد كان المجدُ البورجوازيُّ للفنّان يأتي هؤلاء النُبلاءَ دون أنْ يطلبوه.

لم تتغيّرْ هذه النقطةُ المتعلّقةُ بالشرف الأدبيّ مع الثورة، بل صارت أشدَّ حساسيةً في العصر البورجوازي. ومنذُ بول فاليري لا يصبحُ المرءُ رجلاً عظيماً إلاّ على مضض، فبعد عشرين عاماً من الازدراء استجاب مُبدِعُ شخصية السيّد تيست للطلب العامّ وتعطّفَ **للآخرين** بعبقريته.

ليس للكاتبِ الذي صار بروليتارياً في عصرنا أصدقاء نافذين

(*) Jean Regnault de Segrais (1624 ـ 1701): شاعر وأديب ومترجم فرنسي كان سكرتير مدام دو لافاييت ويبدو أنّه ولاروشفوكو (François de La Rochefoucault) (1613 ـ 1680) ساعداها في كتابة رواياتها الأولى التي صدرت طبعتها الأولى باسمه.

ولا خَدَم، فهو مجبرٌ على خدمةِ نفسِه بنفسه، وبالتالي يُكَرِّسُ مضمونُ أعمالِه لنفي معنى الشكل، فنحنُ هنا في مرحلةِ الرسالةِ السردابية، إذ يُرسِلُ الكاتبُ نداءً مضادّاً للجمهورِ بصورةِ شعرٍ مضادّ أو روايةٍ مضادّةٍ أو مسرحٍ مضادّ، أي أنّنا نكتبُ لنُثبِتَ للقارئِ أنّنا لا نبالي برأيه ولِنَدفعَ **الآخَرَ** إلى تَذَوُّقِ تلك النوعية النادرة التي لا توصفُ والجديدة من الاحتقار الذي نكنّه له.

لم يسبقْ أنْ كُتِبَ بقدرِ ما يكتب في عصرنا، لكنّ ذلك كلَّه لإثباتِ أنّ التواصلَ غيرُ ممكنٍ ولا حتى مُحبَّذ. وتنتمي جمالياتُ «الصمت» التي تُثقِلُ كاهلَنا إلى الجدلية السردابية بكلّ تأكيد، فلقد سعى الكاتبُ الرومنسيُّ طويلاً لإقناع المجتمع بأنّه يُعطيه أكثر بكثيرٍ مما يتلقّى منه. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر غَدَتْ فكرةُ المُبادلةِ، حتى الناقصة، في العلاقاتِ مع الجمهور لا تُطاق، إذ يعملُ الكاتبُ على طباعة أعماله لكنّه، ولإخفاء هذه الجريمة، يفعلُ ما في وسعه لمنع الناس من قراءته. فلطالما ادّعى أنّه لا يُخاطبُ إلاّ نفسه، وها هو يدّعي في أيامنا أنّه يتكلّم ولا يقولُ شيئاً.

إنّه لا يقولُ الحقيقةَ. فالكاتبُ يكتبُ ليغوينا، كما في الماضي، ويترقّبُ دائماً في عيوننا الإعجابَ الذي تُثيرُه فينا موهبتُه. يقولون إنّ المرءَ يحتاجُ إلى الكثير ليجعلَ الآخرين يكرهونه. لا شكّ في ذلك، لكنّ السببَ يعودُ إلى أنّه لم يَعُدْ قادراً على التودُّدِ إلينا بشكلٍ صريح، إذ يحتاجُ أوّلاً إلى إقناعِ نفسه بأنّه لا يسعى إلى تملُّقنا، وبالتالي فهو يتودَّدُ إلينا بصورةٍ **سلبيةٍ**، على غرار شخصيات دستويفسكي المشبوبةِ العاطفة.

يُخطئ الكاتبُ إنْ ظنَّ أنّه بذلك يحتجُ على «الاضطهاد الطبقيّ» و«الاستلاب الرأسماليّ»، فجماليةُ الصمت آخرُ الأساطيرِ الرومنسية.

وإنّ طائرَ البجَع (Pélican) عند موسيه(*) (Musset) وقطرَس بودلير(**) (Baudelaire) لَيُثيران ضحكنا، إلاّ أنّهما، كطائر العنقاء الأسطوريّ، يموتان ثمّ يُبعَثان حيّين باستمرار. فسرعان ما نقعُ من جديدٍ في «الكتابة البيضاء»، وفي «الدرجة صفر»(***) المُلحَقةِ بها، على تحوُّلاتٍ مجرّدةٍ وزائلةٍ وهشّةٍ للطائرَين الرومنسيّين النبيلَين.

ويخطرُ ببالنا هنا مشهدٌ ثانٍ من **القبو** هو مشهدُ وليمةِ زفيركوف التي يحضرها أخيراً رجلُ القبو، لكنّه يتصرّفُ فيها بصورةٍ شديدة الغرابة:

«كنتُ أبتسمُ بازدراءٍ وأنا أذرعُ الغرفةَ جيئةً وذهاباً، من المائدة إلى المدفأة، ومن ثمّ عائداً بلصقِ الحائط المقابلِ للأريكة. أردتُ أنْ أبرهنَ لهم أنّ بإمكاني تماماً الاستغناء عنهم، ومع ذلك كنتُ وأنا أمشي أطرقُ الأرضيّةَ بكعبيّ. لكنْ عبثاً، إذ لم يعيروني أيّ اهتمام. وبقيتُ هكذا صابراً على سيري المكّوكيّ أمامهم منَ المائدة إلى المدفأةِ ومن ثمّ عائداً، من الساعة الثامنة حتى الحادية عشرة مساءً».

تُشبهُ العديدُ من الأعمالِ المعاصرةِ هذه النزهةَ التي لا تنتهي. ولو كان باستطاعتنا حقّاً «الاستغناء عنهم» لَما طرقنا الأرضيةَ بكعبَينا، ولَعُدنا إلى غرفتنا. إننا لسنا **غرباء** بل نحنُ بالأحرى أولئكَ النُغولُ (Bâtards) الذين يتحدّثُ عنهم جان بول سارتر، فنحنُ ندّعي أنّنا أحرارٌ لكنّنا لا نقولُ الحقيقة، فنحنُ تحتَ تأثيرِ آلهةٍ سخيفةٍ، ويزيدُ من عذابنا علمُنا أنّها كذلك. وها نحن أولاء ندورُ، على غرار رجلِ

(*) Alfred de Musset (1810 - 1857): روائي ومسرحي وشاعر رومنسي فرنسي.

(**) Charles Baudelaire (1821 - 1867): شاعر فرنسي صاحب **أزهار الشرّ** (*Les Fleurs du mal*).

(***) يُحيلُ هذان المفهومان إلى رولان بارت (Roland Barthes) في كتابه **درجة الكتابة صفر** (*Le Degré zéro de l'écriture*).

القبو، حول تلك الآلهة في المدارِ غير المريح الذي يفرضُهُ علينا التوازنُ بين قوّى متعارضةٍ.

هكذا كان ألسيست(*) (Alceste)، الواقفُ مكتوفَ اليدين وعيناه تقدحان شرراً، خلفَ المقعد، حيث تتبادلُ سيليمين (Célimène) أحاديثَ النميمةِ مع المركيزَين التافهَين، وكلّما عجز ألسيست عن الابتعاد كلّما أصبحَ أكثر إثارةً للسخرية. ويعتنقُ روسو (Rousseau) الرومنسيّ قضيةَ ألسيست، ويلومُ موليير لأنّه يجعلُنا نضحكُ من كاره البشر. وكان من شأنِ رومنسيينا معاملةُ دستويفسكي بهذه الطريقة لو لم يغفلوا عن نواياه الهزلية، فالروحُ الجدّيةُ هي نفسُها، لكنّ زاويةَ الرؤيةِ تَقلّصتْ أكثر. إذ يجبُ، للضحكِ مع موليير وللضحك مع دستويفسكي، تجاوزُ تأثيراتِ الرومنسية الساحرة. ويجبُ أنْ نفهمَ أنّ الرغبةَ وحدَها التي تُبقي ألسيست خلفَ مقعدِ سيليمين، وأنّ الرغبة هي التي تُبقي رجلَ القبو في صالة الوليمة. والرغبةُ هي التي تجعلُ ألسِنةَ الرومنسيين تنطقُ بالعبارات الثأريّةِ وباللعنات ضدّ الآلهة والبشر. كارهُ البشرِ والمِغناجُ (Coquette) والبطلُ السردابيّ ومُعذّبُه المعشوقُ هم جميعاً وجها الرغبةِ الميتافيزيقية نفسِها. وتتجاوزُ العبقريةُ الحقّةُ التعارُضاتِ الخدّاعةَ وتجعلُنا نضحكُ من الجميع.

تجُرُّ الرغبةُ الميتافيزيقيةُ ضحاياها إلى مكان الافتتانِ الغامضِ، ويقعُ تماماً بين التَّجَرُّدِ (Détachement) الحقّ والاتّصالِ الحميم بالشيء المرغوب. وهذه المنطقةُ الغريبةُ هي التي يستكشفها فرانز كافكا(**) «Das Grenzland zwischen Einsamkeit und

(*) بطل مسرحية **كاره البشر** (*Le Misanthrope*) لموليير (Molière).

(**) فرانز كافكا (1883-1924): روائي تشيكي باللغة الألمانية، هو صاحب روايتي **القضية** و**القصر** وغيرهما.

«Gemeinschaft»، أي الحدودُ بين الوحدةِ والاتّحاد، الواقعةُ على مسافةٍ متساوية منهما والتي تستبعدهما معاً. ويجبُ دائماً على الكائنِ المفتونِ الذي يريد أنْ يخفي عنّا افتتانَه، ويخفيه عن نفسه، التظاهرُ بأنّه يعيشُ وَفقَ واحدٍ من هذين النمطَين في الحياة، فهما الوحيدان اللذان ينسجمان مع الحرّية والاستقلال اللذين يدّعي أنّه يتمتّعُ بهما. وبما أنَ قطبَي الحرّية الحقيقية هما على مسافةٍ متساوية من مكان وجوده، فلا سببَ يدعو الكائنَ المفتونَ لأنْ يُفضّلَ أحدَهما على الآخر. إنّه على مسافةٍ واحدةٍ من التجاورِ ومن الابتعاد، ويمكنه بالتالي أنْ يختارَ هذا أو ذاك بنفس الواقعية. يمكنُ إذن توقُّعُ أنْ يتوارى الافتتانُ خلفَ قناع «الالتزام» أو خلف قناع «الانفصام». وهذا بالتحديدِ ما يتحقّقُ منه تاريخُ الرومنسية الحديثة والمعاصرة، إذ تتناوبُ بانتظام أساطيرُ الوحدةِ ـ الرفيعةِ والمُزدرَيةِ والساخرةِ وحتى «الصوفيةِ» ـ مع أساطير الاستسلام دون قيدٍ ولا شرطٍ للأشكالِ الاجتماعيةِ والجامعيةِ للوجودِ التاريخيّ، وهي أساطيرُ معاكسةٌ وكاذبةٌ بقدرِ الأولى . . . كما يُمكنُ تَوَقُّعُ أنْ يُصبحَ الكائنُ المفتونُ، وقد تَوَصَّلَ إلى المرحلةِ القُصوى من مرَضِه، عاجزاً عن البقاء على موقفِه الذي اختاره في الأصلِ، فيُغيّرُ التمثيليةَ في أيّ لحظة. وينتمي رجلُ القبو إلى هذه المرحلةِ، ولهذ السبب ليس هناك أيّ موقفٍ رومنسيّ ينقلُ صداهُ اعترافَه القصير.

سبقَ أنْ رأينا رجلَ القبو في «الوحدة» و«الانفصام»، لنلحقْهُ الآن في «التزامه». يُغادرُ زفيركوف وأصدقاؤه المائدة ويقرّرون إنهاء الحفلة في بيت للدعارة، وبالتالي تُصبحُ نزهةُ رجل القبو في الغرفةِ عديمةَ الجدوى. فهل يُقرّرُ إنهاءَ حالةِ الحصارِ، ويعود إلى غرفته، ويُتابعُ أحلامَ يقظته؟ هل سيعاودُ الرقصَ «على بحيرة كوم» و«ينفي البابا إلى البرازيل»؟ هل سيبدأُ بالاهتمام بـ «الجميلِ والجليل»؟

على الإطلاق، بل إنه سيلحق بوسيطه.

طالما يبقى الوسيطُ دون حراكٍ ليس من الصعب التظاهرُ «بالتأمّل الهادئ»، لكنْ ما إنْ يتملّصْ المعبودُ حتى يتمرّغ قناعُ اللامبالاةِ على التراب. ويبدو أننا ندخلُ إلى عالم الضياءِ الرهيب للحقيقة. ولا يستطيعُ رجلُ القبو حمايةَ نفسه تماماً من هذا الضياء، لكنّه يعرفُ كيف يحجبُ سطوعَه. وها نحن نراه يبحثُ عن زفيركوف العَبثيّ وكأنّ سيفَ الهاجس ينخُزُهُ، لكنّه لن يرى نفسه هكذا، إنّه يرفضُ أحلامَ الفنْ للفنّ العقيمة، ويُفضّلُ عليها الاحتكاك القاسي بالواقع. إنّه، وباختصار، يصنعُ لنفسه مذهباً في الالتزام، إذ يحتاجُ باستمرارٍ إلى تقديم ما لا يُعتَبرُ موضوعَ اختيارٍ وكأنّه اختيارٌ. ويتأمّلُ رجلُ القبو باحتقارٍ من عَلياء «حقيقته» الجديدة «الجميلَ والجليلَ» الماضيين، ويسخرُ من الأوهامِ الرومنسيةِ التي كان يتذرَّعُ بها قبلَ قليلٍ لتبرير ذاته:

«تمتمتُ وأنا أهبطُ درجاتِ السلّم أربعَ أربع: إذن ها هو ذا أخيراً، ها هو ذا إذن ذاك الصراعُ مع الواقع. لم يعدْ يتعلّقُ الأمرُ برحيلِ البابا إلى البرازيل ولا بالحفلِ الراقصِ على بحيرةِ كوم... يا لك من بائسٍ، إذ تسخرُ من كلّ ذلك في هذه اللحظة بالذات».

إنّ الملاحظةَ الأخيرةَ ذاتُ نكهةٍ خاصّةٍ، فرجلُ القبو يلومُ نفسَه على قسوتها الشديدة تجاه «أخطائه» الشخصية. ولا يستطيعُ دستويفسكي أيضاً الكشف عن روح بطلِه دونَ إلقاء ضوءٍ قاسٍ، لكنه نافعٌ، على كلّ الأعذار التي تُعينُنا على الحياة. هناك إذن قدرٌ لا بأسَ به من «الوجودية» في القبو، وهناك شيءٌ من السوريالية في ستافروغين في بدايته، أي في ستافروغين الذي يُقَبّلُ زوجاتِ الموظّفين على فمهم في الحفلات الراقصة التي تُقامُ في المحافظة. ولا ينسى الروائيُّ أولئك الذين يُبرّرونَ الإرهابَ ولا أولئك الذين

يُبرِّرون الفُجورَ، أي لا أتباعَ سان جوست(*) (Saint-Just) ولا أتباعَ المركيز دو ساد.

تتجسّدُ حِيَلُ الكبرياءِ المشغولِ باستمرارٍ بإنكارِ آلهته في شخصياتٍ تخييليةٍ عند دستويفسكي. ونحن نراها في أيامنا هذه بصورةِ نظرياتٍ فلسفيةٍ وجماليةٍ تعكسُ الرغبةَ وتخفيها في قلب هذا الانعكاس، أمّا دستويفسكي فيكشفها.

لقد استطاع دستويفسكي، وللمرّة الأولى، أنْ يبلغَ مستوى الكشفِ الروائيّ وهو يكتبُ قصّةَ **القبو**، فهو يفلتُ من السخطِ والتبريرِ النرجسيَّين ويتخلّى عن الثمارِ الأدبيةِ للقبو وعن «الجميل والجليل» في روايته **الليالي البيضاء** (*Les Nuits blanches*) وعن هاجس تصويرِ البؤسِ في رواية **المساكين** (*Les Pauvres gens*). كما يكُفُّ عن تسميةِ مسافةِ الافتتانِ الثابتة بالالتزام والانفصام، ويصفُ كلَّ الأكاذيبِ التي كان يعملُ على التخلُّصِ منها. وبالتالي لا يمكنُ الفصلُ بين خلاصِ الرجلِ وخلاصِ الروائيّ.

إنّ فهماً معاكساً بصورةٍ جذريةٍ لرسالةِ أعمال دستويفسكي هو الذي يتيحُ لنا إلحاقَه بأكاذيبنا الذاتية وتجديدَ مفارقةِ النقدِ الرومنسيّ حين ألحقَ رواية **دون كيشوت** ورواية **الأحمر والأسود**، ويجبُ بالتالي ألاّ يُدهشنا الشبهُ بين حالات سوء الفهم هذه كلّها، فالحاجةُ نفسُها هي التي تُوَلِّدُ كلَّ مرّةٍ الخلطَ نفسَه بين العملِ الروائيّ والعمل الرومنسيّ، فالرغبةُ الميتافيزيقيةُ نفسُها هي التي توحي بالتأويلاتِ الخاطئة للروائيين جميعاً. ونستنتجُ، مرّةً أخرى، مدى مهارة الداءِ الأنطولوجيّ في تحويلِ العقباتِ إلى وسائل والخصومِ إلى حلفاء.

* * *

(*) سان جوست (1767-1794): من أكثر شخصيات قادة الثورة الفرنسية تشدُّداً وصرامةً أعدم بالمقصلة مع روبسبيير.

يعني تأويلُ أعمالِ دستويفسكي بصورةٍ صحيحةٍ الوقوعَ على كشفٍ للرغبة الميتافيزيقية في مرحلتها الأعلى. ويجبُ أوّلاً، للوصولِ إلى ذلك، التخلّصُ من الوهم الذي يرافقُ هذه الرغبةَ والذي اجتاحَ عالمنا. إنّ الرغبةَ «الدستويفسكية» هي التي تفوزُ عندنا، وشعبيةُ الروائيّ الروسيّ دليلٌ مُفارقٌ على ذلك، فالمسألةُ التي يطرحها دستويفسكي بالتالي شديدةُ التعقيد. والحقيقةُ الدستويفسكية ليست أقلَّ ضَعفاً ولا تُقابَلُ بالاحتقار بصورةٍ أقلّ من مثيلتها عند الروائيين الآخرين. وعلى العكس من ذلك، فإنّ الأوهامَ التي يُنَدِّدُ بها دستويفسكي هي، في أيامنا هذه، أقوى بشكلٍ لا يُضاهى من تلك التي يُنَدِّدُ بها سرفانتس وستاندال وفلوبير وحتى مرسيل بروست. وكما هي العادة، تجدُ هذه الأوهامُ أنسبَ تعبيرٍ لها في الأدبِ، وبالتالي فإنّ الكشفَ عن حقيقةِ الروائيّ يعني الكشفَ عن كَذِبِ أدبنا، والعكسُ صحيح. ولقد سبقَ أنْ استنتجنا ذلك وسنعاودُ الأمرَ هنا.

تبدو لنا الرومنسيةُ المعاصرةُ، ما أنْ نقاومَ سحرَها، أكثرَ تجريداً ووهماً من الرومنسياتِ السابقةِ. وكانت هذه الأخيرةُ جميعها ودون استثناء تتغنّى بقوّةِ الرغبة. لقد كانَ البطلُ، حتى روايتَي **اللاأخلاقيّ** (*L'Immoraliste*) و**قوت الأرض** (*Les Nourritues terrestres*) لأندريه جيد، مخلوقَ الرغبةِ الشديدة. وهذه الرغبةُ الشديدةُ هي الرغبةُ الوحيدةُ العفوية، وهي تتعارضُ مع رغباتِ **الآخرين** الضعيفةِ بسبب كونها **منسوخة**. لم يَعُدْ يستطيعُ الرومنسيُّ إنكارَ الدورِ الذي تؤدّيه المحاكاةُ في تَكَوُّنِ الرغبةِ، غير أنّ هذا الدورَ يبقى مرتبطاً، في ذهنه، بضعفِ الرغبة الأصلية، إذ تُفهَمُ النسخةُ على أنّها نقلٌ مُشَوَّهٌ، فالرغباتُ المنسوخةُ تكون دائماً **باهتة** بالمقارنةِ مع الرغبات الأصلية. وبعبارةٍ أخرى، يعني ذلك أنّ هذه الرغبات ليست رغباتنا على الإطلاق، فرغباتُنا تبدو لنا دوماً أشدَّ

الرغبات جميعاً. ويظنُّ الرومنسيُّ أنه يُحافظُ على أصالةِ رغبته إذ يُطالبُ بأعنفِ رغبةٍ لنفسه.

أمّا الرومنسيةُ المعاصرةُ فتنطلقُ من المبدأ المعاكس. **فالآخرون** هم الذين يرغبون بشدّةٍ، بينما يرغبُ البطلُ، أي الأنا، بشكلٍ أضعف أو لا يرغبُ على الإطلاق! فروكانتان(*) يرغبُ في أشياءَ قليلةٍ ورغبتُه فيها أقلّ حِدَّةً من رغبةِ بورجوازيّي مدينة بوفيل فيها. كما أنه يرغبُ أقلَّ من آني(**). إنّه الشخصيةُ الوحيدة التي تعلمُ، في رواية **الغثيان**، أنّ لا وجودَ «للمغامرة»، وبالتالي أنّ الرغبةَ المرتبطةَ بكلّ ما هو غريبٍ، أي الرغبةَ الميتافيزيقية، هي دوماً مخيّبة للآمال. كذلك الأمرُ بالنسبةِ إلى مورسو الذي لا يملكُ إلاّ رغباتٍ «طبيعيةً» وعفويةً، أي محدودةً ومتناهيةً ولا مستقبلَ لها. وهو يرفضُ بدوره المغامرةَ المُتَمَثِّلَةَ بالسفر إلى باريس، إذ يعلمُ تماماً أنّ الرغبةَ الميتافيزيقيةَ هي التي تُجمِّلُ البَعيدَ.

كان الرومنسيُّ الأوّلُ يسعى إلى إثباتِ عفويته، أي ألوهيته، عن طريق الرغبة بشدّةٍ تفوق رغبة **الآخرين**. وسعى الرومنسيُّ الثاني إلى الشيءِ نفسِه لكنْ بوسائلَ معاكسة. ولقد جعلَ الاقترابُ من الوسيطِ والتطوّرُ المستمرُّ للحقيقةِ الميتافيزيقية هذا الانقلابَ المُفاجئَ ضرورياً. لكنْ لم يَعُدْ أحدٌ في أيامنا يؤمنُ بالرغبات الجميلة العفوية. إذ يمكنُ لأبسطِ الناس أنْ يرَوا خلفَ شَغَفِ الرومنسيةِ الأولى المسعورِ شبحَ الوسيط. وهكذا ندخل أخيراً في ما تُسَمّيه ناتالي ساروت(***) (Nathalie Sarraute)، في حديثها عن ستاندال، «عصرَ الشكّ».

(*) روكانتان هو بطل رواية **الغثيان** لسارتر.

(**) آني هي صديقة قديمة لروكانتان.

(***) ناتالي ساروت (1900-1999): روائية فرنسية من أصل روسيّ.

لم يعُدْ عنفُ الرغبةِ مقياساً للعفوية، **فوَعيُ** عصرنا قادرٌ على إدراك وجودِ المُقدَّسِ في أكثر الرغبات طبيعية. كما يكتشفُ الفكرُ المعاصرُ «أساطيرَ» و«منظومةً من الأساطير» في كلّ رغبةٍ من رغباتنا. يُبدِّدُ القرنُ الثامن عشر الأوهامَ المتعلّقة بالدين ويُبدِّدُ القرنُ التاسع عشر الأوهام المتعلّقةَ بالتاريخ وبفقه اللغة، ويبدِّدُ عصرُنا تلك المتعلّقةَ بالحياة اليومية. ولا تفلتُ أيّ رغبةٍ من مُبدِّدِ الأوهام المُنْكَبِّ بدأبٍ على بناءٍ أكبر وهم هو وهمُ تجرُّدِه، وذلك على جثثِ كلّ تلك الأوهام. ويبدو أنّه وحدُه الذي لا يرغبُ على الإطلاق. وباختصار فإنّ الأمرَ يتعلّقُ بإقناعِ **الآخرين**، وبإقناعِ نفسِه على الخصوص، أننا مستقلّون تماماً وبقُدرةٍ إلهية.

نستنتجُ إذن، ومن جديد، أنّ الذهنَ الصافي والبصيرةَ العمياء يترعرعان معاً. ولقد غدَتِ الحقيقةُ باديةً للعيانِ بحيث صارَ يجبُ أخذها بعين الاعتبار وإنْ كان ذلك للإفلات منها. إنها تلك الحقيقةُ الفظيعةُ التي تقودُ المرءَ إلى أكاذيبَ جنونيةٍ أكثرَ فأكثر. وكانَ أوّلَ الرومنسيين يُمَوّهونَ رغبتَهم لكنْ دونَ أنْ ينفوا وجودَها. ولم يكنِ الزُّهدُ بالرغبة ينشطُ حينها إلاّ في الحديقة العامّة وغرفة الجلوس وغرفة النوم. أمّا الآن فقد اجتاحَ أعماقَ الضميرِ والمناجاة الذاتية.

يحلُّ البطلُ صاحبُ أقلِّ الرغبات محلَّ البطل صاحبِ أكبرِ الرغبات، إلاّ أنّ التقسيمَ المانويَّ إلى **أنا** و**آخر** بقيَ موجوداً، وهو الذي يُديرُ، خِفيةً، تَحَوُّلاتِ البطلِ الرومنسيّ. ويتعارضُ الاستثناءُ دائماً مع القاعدةِ كما يتعارضُ الخيرُ مع الشرّ. ويبدو مورسو البريءُ الوحيدَ في بحرٍ من الجُناةِ، لكنه يموتُ ضحيةَ **الآخرين** كما ماتَ شاترتون، فهو قاضي قُضاتِه، كجميع الرومنسيين من قبله. ويفلتُ البطلُ دوماً من اللعنةِ التي يصُبُّها مُبدِعُهُ على بقيةِ البشر. فهناك دائماً من يتخلّصُ من المآزقِ الرومنسية الصعبةِ وهو بالضرورةِ **أنا** الكاتب قبل أنْ يكون **أنا** القارئ.

يكشفُ ألبير كامو عن هذه الحقيقةِ للرومنسية الجديدة المعاصرة بصورةٍ رمزيةٍ شفّافة في روايته الرائعة **السقوط** (*La Chute*). يتجاوزُ كامو في هذه الروايةِ رومنسيتَهُ البدئية التي عبّرَ عنها في روايتَي **الغريب** (*L'Etranger*) **والطاعون** (*La Peste*)، ويُنَدِّدُ بما في الأدبِ الملتزمِ والأدبِ غير الملتزم من محاولاتٍ متماثلةٍ لتبرير الذات. ويبقى هذا العملُ، كحالِ قصّة **القبو** لدستويفسكي، دون أيّ محاولةٍ للمصالحة، كما يتجاوزُ الرومنسيةَ، كحالِ **القبو** أيضاً. لقد مات ألبير كامو في اللحظة التي كانت فيها مرحلةٌ جديدةٌ من الكتابة تفتحُ له أبوابها.

بعدَ أنْ تطابقَ القرّاءُ الرومنسيون مع البطلِ صاحبِ أكبر الرغبات، صاروا يتطابقون في أيامنا مع البطلِ صاحبِ أقلّ الرغبات. وهم يتطابقون باستمرارٍ وبسهولة مع الأبطال الذين يُقَدِّمون، كنماذجَ، شَغَفهم في **الاستقلالية**. فلقد تطابقَ دون كيشوت، يدفعُهُ الشَّغَفُ نفسُه، مع أماديس دو غول. إنّ منظومةَ الأساطير التي تُغَذّي الكتابةَ التخييليةَ المعاصرةَ هي بمثابة مرحلةٍ جديدةٍ من الرغبة الميتافيزيقية. وإننا نظنُّ أنفسَنا معادين للرومنسيةِ لأنّنا نرفضُ جِهاراً الرومنسيات السابقة. فنبدو مثلَ أصدقاء دون كيشوت الذين يعملون جاهدين على تخليصِ المسكين من جنونه، لأنّهم بالذات ضحايا هذا الجنون، لكنْ بصورته الأسوأ.



ما إنْ يلاحظُ الشخصُ الراغبُ الدورَ الذي تؤدّيه المحاكاةُ في رغبته الشخصية حتى يصبح لزاماً عليه التخلّي عن الرغبةِ أو عن كبريائه. **فالوعيُ** الحديثُ ينقلُ مسألةَ الزُّهدِ ويوَسِّعُ أفقَها، فلمْ يعُدِ الأمرُ يتعلّقُ بالتخلّي مؤقّتاً عنِ الغرضِ المرغوبِ لامتلاكه بصورةٍ أفضل، بل بالتخلّي عنِ الرغبةِ بالذات. إذ يجبُ الاختيار، إمّا

الكبرياء أو الرغبة، لأنّ الرغبةَ تجعلُ منّا عبيداً لها.

وهكذا تعودُ اللارغبةُ لتصبحَ، من جديدٍ، امتيازاً كما عند الحكيم قديماً أو عند القدّيسِ في المسيحية. لكنّ الشخصَ الراغبَ يتراجعُ خائفاً أمامَ فكرةِ التخلّي المُطلَق ويأخذُ بالبحثِ عن المخارج. إذ يريدُ أنْ يُشَكِّلَ لنفسِه شخصيةً لا يكون غيابُ الرغبةِ عندها نتيجةَ فوزٍ صعبٍ ومؤلم على فوضى الغرائزِ وعلى الشُّغفِ الميتافيزيقيّ. وبالتالي، يأتي «حَلُّ» هذه المشكلةِ بصورةِ البطلِ الأشبهِ بالخاضع للتنويم المغناطيسيّ الذي ابتدعه الروائيون الأمريكيون. ولا علاقةَ على الإطلاق لغيابِ الرغبةِ عند هذا البطلِ بانتصارِ الروحِ على قوى الشرّ ولا بالزُّهدِ الذي تدعو إليه الأديانُ الكبرى والنزعاتُ الإنسانية السامية. إنه يوحي، بالأحرى، بِخدْرِ الحواسّ وبالفقدانِ الكلّيّ أو الجزئيّ للفضولِ الحيويّ. إذ تختلطُ هذه الحالةُ «المُتميّزةُ» عند مورسو بالجوهرِ الفرديّ الخالص، أمّا في حالةِ روكانتان فتنزلُ عليه، ولا ندري لِمَ، نعمةٌ مفاجئةٌ بصورة **غثيانٍ**. وتبدو البنيةُ الميتافيزيقيةُ أقلَّ وضوحاً في العديدِ من الأعمالِ الأدبيةِ الأخرى، بحيث يَتوجّبُ تخليصُها من التخييلِ الذي يُعَبِّرُ عنها ويُخفيها. كما يُمكنُ للكحولِ والمخدّراتِ والألمِ الجسديّ الحادّ والإسرافِ في الجنسِ أنْ تُدَمِّرَ الرغبةَ أو تُضعِفَها. فيبلغُ البطلُ حينها حالةً من **الخَبَلِ الواعي** (Abrutissement lucide) هي بمثابة الحالةِ الرومنسية الأخيرة. ولا علاقةَ لهذه الحالة من اللارغبة، بطبيعة الحال، بالتعَفُّفِ والتقَشُّفِ، فالبطلُ يزعمُ أنّه يقومُ بلامبالاةٍ، وبدافعٍ من هَواهُ ومن دون أنْ يُدرك ذلك تقريباً، بكلّ ما يقومُ به **الآخرون** بدافعٍ من الرغبة. إنّ هذا البطلَ الأشبهَ بالمُنَوَّم مغناطيسياً «خَدّاعٌ» كبيرٌ، فهو يسعى إلى حلّ النزاعِ بين الكبرياء والرغبةِ دون أنْ يقولها صراحةً. ولربّما يحتاجُ الأمرُ إلى غُلوٍّ في الكبرياء لطرحِ المسألةِ بصراحة. ولقد كان بول فاليري، في

فترةِ كتابة **سهرة مع السيد تيست**، رجلَ هذا الكبرياء، فالفاليريةُ تُقابلُ المغرورَ الذي يرغبُ بحسب **الآخر** ومن أجلِ **الآخر** بالمُتَكَبِّر الذي لم يعدْ يرغَبُ إلاّ بِعَدَمِهِ. ووحدُهُ المتكبِّرُ، هذا الفردانيُّ الجديرُ بهذه التسمية، لا يهربُ من عَدَمِه عن طريق الرغبة، بل هو يجعلُ من هذا العَدَمِ موضوعَ تَعَبُّدِه، وذلك في نهايةِ زُهدٍ جذريّ للنفس. والغايةُ هي دوماً الاستقلاليةُ الإلهيةُ، أمّا اتّجاهُ المجهودِ فمعكوسٌ. ويعني تأسيسُ كاملِ الوجودِ على هذا العدَمِ الذي يحملُه المرءُ داخله تحويلَ العجزِ إلى قوّةٍ كلّيةٍ وتوسيعَ جزيرةِ روبنسون الداخليةِ المُقْفِرةِ إلى ما لانهاية.

يكتبُ السيّد تيست في يومياته: «انزعوا كلَّ شيءٍ أريد أنْ أرى». فحين يصلُ المرءُ إلى الحدّ الأقصى من التقشُّفِ الداخليّ يستطيعُ الكبرياءُ أنْ يُدركَ نفسَه على ضوء الأنا الخالص الأصليّ. وإنّ الانتقالَ من الغرور إلى الكبرياء هو انتقالٌ من القابلِ للمقارنة إلى غير القابلِ للمقارنة، ومنَ الانقسامِ إلى الوحدةِ، ومنَ القلقِ المازوشيّ إلى «الازدراء السامي».

تقعُ الوساطةُ النيتشية (Nietzchéenne) في البُعدِ الفردانيّ نفسِه الذي تقعُ فيه محاولةُ السيّد تيست، إذ يرتكزُ الخارقُ (Surhumanité) على زهدٍ مزدوجٍ في التعالي العموديّ وفي التعالي المنحرف، فيسعى زرادشت إلى دخول معبدِ وجوده الذاتيّ بعد زُهدٍ تطهيريّ مشابهٍ للزُّهدِ الدينيّ لكنْ بمعنىً معاكس. ويُشيرُ الأسلوبُ التوراتيُّ وصُوَرُهُ باستمرارٍ إلى هذا التشابه. ويُعتَبَرُ كتابُ **هكذا تكلّم زرادشت** (*Ainsi parlait Zarathoustra*) إنجيلاً جديداً يضعُ حدّاً للعصرِ المسيحيّ.

لم يَعُدِ الكبرياءُ هنا الانحدارَ الطبيعيّ للإنسان، بل هو أسمى الميولِ وأكثرُها تَقَشُّفاً، ولا يظهرُ إلاّ محاطاً بفضائله الإلهية. ويرى مُعَرِّفُ (Confesseur) السيّد تيست في هذه الحاشيةِ جميعَ الفضائل

المسيحيةِ ما عدا الإحسان. ويقترحُ علينا المُفكّرُ نموذجاً مثالياً شبه قدسيٍّ ومُتقَناً هذه المرّة، وذلك لجذبِ النفوسِ الأنبلِ والأقوى.

كيف كان دستويفسكي ليرى هذا الإغواء الأسمى الذي يهمسُ به نيتشه وبول فاليري لأناس القرن العشرين؟ إذ يبدو لنا زرادشت والسيّد تيست بعيدَين كلّ البعد عن الفوضى السردابية. وهل يفلتُ هذان البطلان من إدانةِ الروائيّ الروسيّ، ومعه كلّ الأدب الروائيّ، للطموحات البروميثيوسية؟

للإجابة عن هذا السؤال يجبُ من جديدٍ مُساءلةُ رواية **الشياطين**، ففي هذه الرواية الغنية بالدلالات يدورُ الحوارُ الحقيقيّ بين نيتشه ودستويفسكي، فحين يُقرّرُ المهندس كيريلوف الانتحار بدافعٍ من الكبرياء، فإنّه يدفعُ بالعمليةِ الحاسمةِ إلى نقطةِ الحسم التي تَمّ تَجنّبها قبله.

إنّ لفكرِ كيريلوف، وأيضاً نيتشه، نقطةَ بدايته المتمثّلةَ بتأمّلٍ يتعلّقُ بالمسيح ومصيرِ المسيحية، فلقد دفعَ المسيحُ بالبشر على طريقِ الله وبشّرَهُم بالخلود. وتقعُ عواقبُ الجهدِ العاجزِ للبشرِ على الإنسانية كلّها، وتولّدُ عالمَ التعالي المنحرفِ الفظيع. ولو لم يتمّ البعثُ ولم تُوَفّرِ القوانينُ الطبيعيةُ يسوعَ المسيح، هذا الإنسان الذي لا نظير له، لكانتِ المسيحيةُ شؤماً، فيجبُ العُدولُ عن جنونِ المسيحِ والاستغناء عن المُطلَق، كما يجبُ تدميرُ عالمِ ما بعد المسيحية. ويجبُ أيضاً جعل الإنسان يستقرُّ في هذه الدنيا، وذلك بأنْ نُثبِتَ له أنّ لا نورَ إلاّ نوره. لكنْ لا يكفي إنكارُ الله على مضضٍ للتخلّصِ منه، فالبشرُ لا يمكنهم أنْ ينسوا قانونَ الإنجيلِ، قانونَ المحبّةِ الخارقَ الذي حوّلهُ ضَعفُهُم إلى قانون الكراهية. ويَتعَرّفُ كيريلوف، أمام الحلقةِ الجهنّميةِ للشياطين المُدنّسين بالجرائم والعار، وخزات الإلهيّ.

إنّ التعَطُشَ إلى الخلودِ هو الذي يُجمِّلُ رغباتِ المسيحيّ، فلا العلمُ ولا النزعةُ الأنسيةُ قادرانِ على إرواءِ عطشِه، كما يعجزُ الإلحادُ الفلسفيّ والنزعاتُ الطوباويةُ الاجتماعية عن إيقافِ هذا السعي المجنونِ الذي يجهدُ خلاله كلُّ واحدٍ في سرقة آلهة جارِه الخيالية.

يجبُ، لإلغاءِ المسيحيةِ، قلبُ اتّجاهِ الرغبةِ وتحويلها من **الآخر** إلى **الأنا**، إذ يهدرُ البشرُ طاقاتِهم في ملاحقةِ الإله خارجَ أنفسِهم. يُريدُ كيريلوف، كما زرادشت والسيّد تيست، تَعَبُّدَ العَدَم الذي بداخله، إنّه يريدُ تَعَبُّدَ ما يكتشفه كلٌّ منّا في أعماقه من بؤسٍ وذلّ.

ولا يبقى هذا المسعى عند كيريلوف في حالة المفهوم المُجَرّد، فهو لا يريدُ تأليفَ كتابٍ مدهشٍ بل يريدُ تجسيدَ الروح بعملٍ حاسم، فأنْ يرغبَ في عدَمِهِ الذاتيّ يعني أنْ يرغبَ في نفسِه وهو في أضعفِ حالاته الإنسانيةِ، أي أنْ يرغبَ في نفسِه إنساناً فانياً وأنْ يرغبَ في نفسِه ميتاً.

يأملُ كيريلوف، بقتلِ نفسه، أنْ يمتلكَ نفسَه بصورةٍ فظيعة. لكنْ لِمَ يريدُ أنْ يتمَّ ذلك في الموت؟ يقولُ البعضُ علينا ألاّ نخاف من الموت لأنّه فكرةٌ وحسب، ولأنّه دائماً خارج تجربتنا الشخصية.

يوافقُ كيريلوف على ذلك، فموطنُ الأبديةِ الطبيعيّ هو في داخلنا. هذه هي الفكرة، لكنّ الأمرَ لا يقتصرُ على قولها بل يجبُ أيضاً إقامةُ الدليلِ عليها. فيجبُ البرهنةُ عليها للإنسانِ الذي أفسدته ألفا سنة من المسيحية، كما أنّ الثرثراتِ الفلسفيةَ لم تمنعْ أحداً على الإطلاقِ، ولا حتى الفلاسفة أنفسهم، من أنْ يخشى الموت.

كان الناسُ، قبلَ كيريلوف، يقتلونَ أنفسَهم خوفاً من الموت، وهو أمرٌ غريب، فكانوا يقتلون أنفسَهم لا لرفض الأبديةِ وإنما خوفاً من ذلك التناهي (Finitude) الذي كانوا يعتقدون أنّنا مُدانونَ به بسببِ

فشلِ الرغبة. أمّا كيريلوف فيريد أنْ يقتلَ نفسَه دون أنْ تُراودَهُ أيُّ رغبةٍ أخرى عدا الموت، وأنْ يكونَ هو نفسُه داخلَ الموت.

لا بدّ أنْ يتجرّأ رجلٌ ما، هو الأوّلُ، ويرغبَ في عَدَمِهِ ليُتيحَ للإنسانيةِ القادمةِ تأسيسَ وجودها بكاملِه على هذا العدم. فكيريلوف يموتُ من أجلِ الآخرين ومن أجلِ نفسِه سواء بسواء ويدخلُ، بسبب رغبته في أنْ يموت، في نزالٍ مع الإله يأملُ أنْ يكونَ حاسماً. فهو يريد أنْ يُظهرَ للإله الكلّيّ القدرة أنّ أفضلَ سلاحٍ لديه، أي رُعبَ الموت، فقدَ كلَّ تأثيره.

إنِ استطاعَ البطلُ الموتَ وَفقَ رغبتِه يَكسبُ تلك اللعبةَ الهائلة، ويضطرُّ الإلهُ - إنْ كان موجوداً أم لا - إلى تركِ البشر ليفلتوا من سيطرته الطويلة الأمد، وبالتالي يموتُ كيريلوف للقضاء، في آنٍ معاً، على الرُّعبِ والأملِ، أي أنّه يموتُ ليتخلّى البشرُ عن الخلودِ لا عند المستوى السطحيّ للإيمان بل عند المستوى الجوهريّ للرغبة.

لكنّ كيريلوف يفشلُ في ذلك، فبدلاً من بلوغِ ذروة المجد، يكشفُ موتُه عن فظاعةٍ لا توصَفُ، وذلك تحت أنظارِ فيركوفنسكي (Verkhovenski) الخسيس الذي تُمَثِّلُ شخصيتُهُ ميفيستوفيليس(*) (Méphistophélès) رواية **الشياطين**. وتقتربُ الآلهةُ التي يطمعُ بها كيريلوف مع اقترابِ أجلِه، لكنّها كلّما اقتربَتْ منه كلّما صارتْ بعيدةً عن متناوله. فيمكنُ للمرءِ أنْ ينتحرَ ليصيرَ إلهاً، لكنْ لا يُمكنُهُ أنْ يصيرَ إلهاً من دون التخلّي عن الانتحار. وهكذا تختلطُ القدرةُ الكلّيّةُ التي يسعى إليها بعجزٍ كلّيّ، فيرى كيريلوف أمامَهُ شيطانَهُ فيركوفنسكي مكشّرَ الوجه.

(*) يُجسّدُ ميفيستوفيليس الشيطان في مسرحية **فاوست** لغوته.

يسقطُ كيريلوف من علياءِ الكبرياء إلى أدنى درجات العار، فهو ينتحرُ محتقراً نفسه وكارهاً تناهيه (Fa finitude) كبقيةِ البشر. فانتحارُهُ انتحارٌ عاديّ، وتلك الحركةُ المكّوكيةُ بين الكبرياء والعار، أي بين قطبَي الوعيِ السردابيّ، حاضرةٌ باستمرارٍ عند كيريلوف لكنّها مُختزَلةٌ إلى حركةٍ واحدةٍ هائلةِ الاتّساع. كيريلوف هو إذن الضحيةُ السامية للرغبةِ الميتافيزيقية، لكنْ **وفقاً لِمَنْ** يُمكنُ للمهندسِ أنْ يختارَ ثانيةً لتلك الأعالي والأعماق المُثيرةِ للدّوار؟

إنّ كيريلوف مهووسٌ بالمسيح، ففي غرفته أيقونةٌ، وأمام الأيقونةِ شموعٌ مشتعلة. وكيريلوف، بنظر فيركوفنسكي ذي البصيرة الحادّة، «أشدُّ إيماناً من حبْرٍ أعظم». ويجعلُ كيريلوف من المسيح وسيطاً لا بالمعنى المسيحيّ، وإنما بالمعنى البروميثيوسيّ أي الروائيّ للكلمة. فكيريلوف يُحاكي المسيحَ بتكبُّر، إذ يجبُ لوضع حدٍّ للمسيحيةِ أنْ يموتَ كما ماتَ المسيحُ لكنْ بمعنىً مخالف، فكيريلوف هو مُقلّدُ الافتداء (La Rédemption). وهو يطمعُ، كجميع المتكبّرين، بإله **الآخر**، ويجعلُ من نفسه المنافسَ الشيطانيّ للمسيح. ويبدو التشابُه بين التعالي العموديّ والتعالي المنحرف، في هذه الرغبة القصوى، أوضحَ من أيّ وقتٍ مضى، إذ ينكشفُ، بصورةٍ كاملةٍ، المعنى الشيطانيّ (Luciférien) للوساطةِ المتكبِّرة.

يُقلّدُ كيريلوف المسيحَ من خلال ستافروغين الذي هو تجسيدٌ للروح العصرية، فمنه يأخذ كيريلوف الفكرةَ التي تنهشه وتلتهمه. إذاً فالفكرةُ سيّئةٌ بينما الإنسانُ طيّبٌ وطاهر. ولم يكنْ لكيريلوف أنْ يُجَسِّدَ البُعدَ الأقصى للتمرُّدِ الميتافيزيقيّ لو لم يكنْ يتمتّعُ بشيءٍ من العَظَمَةِ. فهو على مستوى الصورةِ التي يُكوّنُها دستويفسكي عن الشرّ.

تتعارضُ صفاتُ كيريلوف، في نظرِ بعض النقّاد، مع المعنى

الظاهرِ، ولنقْلِ الرسميِّ للرواية الدستويفسكية، إذ يبحثون عن حقيقةٍ «أعمق» ينجحُ دستويفسكي أحياناً في «كَبتِها» لكنّها «تبرزُ» في تلك الواقعةِ المُهِمّة. ويقولون إنّ الكاتبَ يجعلُ من بطلِه شخصيةً «محبّبَةً» في نهايةِ الأمر، وذلك لأنّه يتعاطفُ في السرّ مع قضيته.

إنّ انتحارَ كيريلوف برهنةٌ على فضائلِ البطل، إذ يجبُ أنْ يكونَ كيريلوف طيّباً كحالِ ستافروغين الذي يجبُ أنْ يكونَ وسيماً وثرياً. كلُّ ذلك ضروريٌّ لتنقلب ملاحظاتُ كيريلوف ضدَّهُ، فإنْ لم يستطعْ هذا البطلُ الموتَ بسلام ولمْ تُعلّقْ قوانينُ الإثم والافتداءِ من أجلِ قدّيسِ الكبرياء هذا، فهي لنْ تُعلّقَ لأحدٍ، وسيستمرُّ البشرُ في الحياةِ والموتِ في ظلّ الصليب.

دستويفسكي هو نبيُّ كلِّ محاولات تأليهِ الفردِ التي تتابعت منذ نهاية القرن التاسع عشر، كما أنّ الأسبقيةَ الزمنيةَ لعملهِ هي لصالح التأويلاتِ الرومنسية، والتنبّؤ مدهشٌ، حتى أننا نحسبه بالضرورة متواطئاً، فهم يرون في دستويفسكي رائداً رائعاً، وإنْ كان خجولاً بعضَ الشيء، للمفكّرين البروميثيوسيين، إذ تُقدّمُ لنا الروايةُ الدستويفسكيةُ أوّلَ تجسيدٍ للبطلِ الحديثِ الذي لم يتخلّصْ تماماً بعدُ من آثارِ الأرثوذوكسية. وهم يعزون إلى الغموضِ الإقطاعيِّ والدينيّ كلَّ ما يتجاوزُ التمرّدَ عند دستويفسكي، وبالتالي فإنّهم يمتنعون عن دخولِ الحيّزِ الأسمى من العبقريةِ الروائية. ويعتادُ المرءُ تدريجياً، وبمساعدةِ التاريخ، على إنكارِ أوضحِ البديهيات فيُصنّفُ دستويفسكي تحتَ رايةِ «الحداثة».

يجبُ إذن أنْ نؤكّدَ بقوّةِ الحقائقَ الأوّليةَ التي جعلتها النزعةُ المحافظةُ المقلوبةُ في عصرنا تبدو فاضحةً، فدستويفسكي لا يُبرّرُ الطموحات البروميثيوسية، بل هو يُدينُها ويتنبّأُ بفشلها. ولم يكنْ للتفوّقِ النيتشويّ أنْ يبدوَ له أكثرَ من حلمٍ سردابيّ، إنّه حلمُ

راسكولنيكوف(*) (Raskolnikov) وفيرسيلوف(**) (Versilov) وإيفان كارامازوف(***) (Ivan Karamazov). أمّا السيّد تيست فهو، من وجهة النظر الدستويفسكية، مجرّدُ متحذلِقٍ في الذكاء يمتنعُ عن الرغبةِ لكي نرغبَ في ذكائه، إذ يجتاحُ الزُّهدُ في الرغبةِ، عند فاليري، مجالَ التأمّلِ الخالص. وما التمييزُ بين الغرورِ الذي يُقارِنُ والكبرياءِ الذي لا يُقارَنُ إلاّ مقارنةٌ جديدةٌ، أي غرورٌ جديد.



يتفاقمُ المرضُ الأنطولوجيّ باستمرارٍ مع اقترابِ الوسيطِ من الشخصِ الراغب. ونهايةُ هذا المرضِ الطبيعيةُ هي الموت. ولا يمكنُ للقوّةِ المُزيلةِ للكبرياء أنْ تُمارَسَ إلى ما لانهاية دون أنْ تؤدّيَ إلى الانقسام ثمّ إلى التشظّي وأخيراً إلى التفتُّتِ الكاملِ للمُتكبِّر، فالرغبةُ في التَجمُّع تُفرِّقُ، وبالتالي فإنّنا نصلُ إلى التفرقةِ النهائية. وهكذا تؤدّي التناقضاتُ التي تُوَلِّدُها الوساطةُ الداخليةُ إلى تدميرِ الفرد، فبعدَ المازوشية تأتي المرحلةُ الأخيرةُ من الرغبة الميتافيزيقية، وهي مرحلةُ تدميرِ الذات، أي التدميرِ الذاتيّ الجسديّ لجميع شخصيات دستويفسكي المنذورة للشرّ، والمتمَثِّلِ في انتحارِ كيريلوف وسفيدريغايلوف(****) (Svidrigaïlov) وستافروغين وسمردياكوف(*****) (Smerdiakov)، والتدميرِ الذاتيّ الروحيّ أخيراً

(*) راسكولنيكوف هو بطل رواية **الجريمة والعقاب** (1866).

(**) فيرسيلوف من شخصيات رواية **المراهق** (1874-1875).

(***) إيفان كارامازوف من الشخصيات الرئيسة في رواية **الإخوة كارامازوف** (1880).

(****) سفيدريغايلوف شخصية من شخصيات **الجريمة والعقاب**.

(*****) سمردياكوف هو الأخ الرابع لألكسي وإيفان ودمتري كارامازوف في رواية **الإخوة كارامازوف**.

الذي يتمثّلُ احتضارُه بكافّة أشكالِ الافتتانِ. فالنتيجةُ المشؤومةُ للداء الأنطولوجيّ هي دائماً، بصورةٍ مباشرة أو غير مباشرة، شكلٌ من أشكال الانتحار، لأنّ الكبرياءَ يتمُّ اختيارُه بحرّية.

كلّما اقتربَ الوسيطُ كلّما أخذتِ الظواهرُ المرتبطةُ بالرغبةِ الميتافيزيقيةِ طابعاً جماعياً. ويبدو هذا الطابعُ في أوضحِ أشكالِه في المرحلةِ القصوى من الرغبة، وبالتالي يكون هناك عند دستويفسكي، إلى جانب الانتحارِ الفرديّ، انتحارٌ أو شبهُ انتحارٍ للجماعة.

يبقى عالمُ الوساطةِ الداخليةِ كاملاً غيرَ منقوصٍ عند بروست، ويبقى خطرُ الحربِ الذي يتهدّدُ باريس، المدينةَ الليليةَ والمسعورة، بعيداً جداً حتى في رواية **الزمن المُستعاد**، أمّا عند دستويفسكي فمشاهدُ الاضطرابِ الشديدِ، الهامّةُ في أعماله الكبيرة، تُظهرُ التفكّكَ الحقيقيَّ لعالم الكراهية، حيث يختلُّ التوازنُ بين القوى الجاذبةِ والنابذةِ وتكُفُّ الذرّاتُ الاجتماعيةُ عن الدوران بعضُها حول البعض.

لقد عرضَ دستويفسكي الأوجُه الجماعيةَ لإرادةِ الموت هذه بشكلٍ خاصّ في رواية **الشياطين**، فهناك مدينةٌ صغيرةٌ كاملةٌ تتعرّضُ لهزّاتٍ عنيفةٍ ثمّ يلفُّها أخيراً دُوارُ العَدَم. وهناك علاقةٌ ميتافيزيقيةٌ بين الحفلةِ العَبَثيّةِ التي تُقيمُها جولي ميكايلوفا (Julie Michaïlova) والحرائقِ وجرائم القتلِ وموجةِ الفضائحِ التي تنهشُ الجماعة، فهناك كارثةٌ واحدةٌ، ولم يَكُنْ للنشاطِ المُفسِدِ لفيركوفنسكي (Verkhovenski) الضعيفِ أنْ يتَسَبَّبَ بها لولا انتقال العدوى الشيطانية ولولا التواطؤ الخفيّ الذي تتمتّعُ به روحُ الشرّ في الطبقاتِ العليا والوسطى من المجتمع، إذ يصرخُ فيركوفنسكي قائلاً: «سننادي بالدمار. ما الذي يُعطي هذه الكلمةَ كلَّ هذا السّحر؟».

إنّ هَيَجانَ **الممسوسين** تُعلِنُ عنه الرواياتُ السابقة، فمعظمُ

المشاهدِ الهامّة الجماعية عند دستويفسكي تتحلّلُ إلى رؤًى للعَماء، إنها الوليمةُ الرائعةُ على روحِ الميت مرملادوف (Marmeladov) في **الجريمة والعقاب**، والمشاهدُ الهامّةُ في دارةِ ليبيديف (Lebedeff) في **الأبله**، والحفلُ الموسيقيّ العامُّ الذي يوقفُه دخولُ ناستازيا فيليبوفنا (Nastasia Philipovna) والصفعةُ الموجّهَةُ إلى الأمير ميشكين... هناك مشهدٌ واحدٌ يشكّلُ هاجسَ دستويفسكي، إلاّ أنّ الروائيّ يبدو، حتى وهو في ذروة عبقريته، عاجزاً عن نقلِ فظاعته. وليس خيالُه الذي هو دونَ هذه المهمّة بل هو النوعُ الأدبيّ. فدستويفسكي لا يستطيعُ تجاوزَ حدودِ المصداقيةِ، وبالتالي تبدو المشاهدُ التي ذكرناها قاصرةً بالمقارنة مع الكابوسِ الذي يستحوذُ على راسكولنيكوف المريض. وهكذا فإنّ الكاتبَ يُظهِرُ لنا البطلَ في أدنى نقطةٍ من انحداره إلى الجحيم، وتحديداً قبلَ النهايةِ التي هي بمثابة الخلاص. وبالتالي يجبُ تقريبُ هذه الرؤية المرعبة من المشاهدِ الروائية الهامّةِ لكي نلمحَ الهوّةَ التي تُهدِّدُ بابتلاعِ عالمِ دستويفسكي:

«بدا له أنّه يرى العالمَ كلَّه وقد دمّرَهُ وباءٌ رهيبٌ لا نظيرَ له جاء من أعماقِ آسيا واجتاحَ أوروبا. فلا يبقى حيّاً إلاّ ندرةٌ من المحظوظين. وتتمكّنُ ديدانٌ مِجهريّةٌ، من نوع لم يكنْ معروفاً من قبل، من دخولِ الجسم البشريّ، وهي أرواحٌ تَتَمتَّعُ بالذكاء وبالإرادة. وعلى الفور يفقدُ من انتقلتْ إليه هذه الديدانُ توازنَهُ ويُصابُ بالجنون. ومع ذلك، يشعرُ الناسُ، ويا للغرابة، أنّه لم يسبقْ لهم أنْ كانوا بمثل هذه الحكمة وهذه الثقة بامتلاكِ الحقيقة، كما لم يسبقْ لهم أنْ شعروا بمثل هذه الثقة بعصمةِ أحكامهم ونظرياتهم العلمية ومبادئهم الإخلاقية ... وجميعُهم ضحايا القلقِ وغيرُ قادرين على فهم بعضهم. بَيدَ أنّ كلاًّ منهم يظنُّ أنّه الوحيدُ الذي يمتلكُ الحقيقةَ ويشعرُ بالأسف لدى رؤية أنداده، فيضربُ على صدره ويعصرُ يديه

ويبكي ... وهم غيرُ قادرين على التفاهم حول التدابير الواجب اتّخاذها وحول الخير والشرّ، ولا يدرون من يُنزلون فيه العقاب وعلى من يعفون. إنّهم يقتتلون بضراوةٍ عبثية».

إنّ هذا المرض مُعدٍ، ومع ذلك فهو يعزلُ الأفراد ويدفعهم إلى الاقتتال، فكلُّ واحدٍ يظنُّ أنّ الحقيقةَ ملكُه وحده، وكلُّ واحدٍ يشعرُ بالأسف لدى رؤيةِ جيرانه. كلُّ واحدٍ منهم يدين ويعفو حسب قانونه الخاصّ. ولا يبدو أيُّ عرضٍ من هذه الأعراض غريباً عنّا، إذ يصفُ لنا راسكولنيكوف المرضَ الأنطولوجيّ، وهو مرضٌ بَلَغَ ذروته التي تُثيرُ هذه الفوضى التدميرية. وهكذا تؤدي اللغةُ المُطمئنةُ للطبِّ الميكروبيّ وللتّقانةِ إلى نهاية العالم.



إنّ الموت حقيقةُ الرغبةِ الميتافيزيقية. تلكم هي النهايةُ المحتومة للتناقضِ الذي تقومُ عليه هذه الرغبة، إذ تملأُ العلاماتُ المُنذرةُ بالموتِ الأعمالَ الروائيةَ، لكنّها تبقى غامضةً طالما لم تتحقّق النبوءةُ، فما إنْ يحلُّ الموتُ حتى يُضيء الدربَ الذي تمّ عبوره، ويُغْني تأويلَنا لبنيةِ الوساطة، ويُعطي للعديدِ من وجوه الرغبةِ الميتافيزيقيةِ معناها الكامل.

يرى الشخصُ الراغبُ، ضمن التجربة التي تُشكّلُ أصلَ الوساطةِ، حياته وروحه كأقصى حالات الضعف. وهو يريدُ الهروب من هذا الضعف عن طريقِ ألوهية **الآخر** الوهمية، لأنّه يخجلُ من حياته ومن روحه. أمّا وقد اعتراهُ اليأسُ من أنْ يُصبحَ إلهاً تراهُ يبحثُ عن المقدّس في كلّ ما يُهدّدُ تلك الحياة، وفي كلّ ما يتعارضُ مع هذه الروح. إنّه يتوجّهُ دائماً إذن إلى كلّ ما من شأنِه الحطُّ من قدرِ أسمى وأنبلِ ما في كيانه وتدميرِه.

ويمكننا استشفاف هذا التوجّه عند ستاندال، فذكاءُ جوليان وحساسيته هما لغير صالحه في عالم **الأسود**، وإنّنا لنعلمُ أنّ لعبةَ الوساطةِ الداخليةِ تقومُ على إخفاءِ ما نُحِسُّ به، وأنّ الشخصَ الأبرعَ فيها هو الذي يحسّ أقلّ من غيره، وبالتالي فهو لا يمكنُ أبداً أنْ يكونَ البطل «الشَّغِف» الأصيل، إذ يتطلّبُ صراعُ السيّدِ والعبدِ البرودَةَ والهدوءَ الأنجلوسكسونيّ، وهما صفتان تعودان في نهاية المطاف إلى عدم الحساسية. ولا يتوافقُ كلُّ ما يمنحُ السيطرةَ على النفسِ تحديداً مع «المزاجِ الإيطاليّ»، أي مع الانغماس في العيشِ بقوّةٍ وكثافة.

يبدو بوضوحٍ شديدٍ أنّ الرغبةَ الميتافيزيقية، بدءاً من المازوشية، تميلُ إلى التدميرِ الكاملِ للحياة وللروح. ويعملُ البحثُ العنيدُ عن **العَقَبات** شيئاً فشيئاً على استبعادِ ما يسهلُ الوصولُ إليه والوسطاء اللطيفين. ولنتذكّرْ دولغوروكي(*) (Dolgorouki) المراهق وهو يدفعُ الخادمةَ العجوز التي تُحضِرُ له الطعام، فالمازوشيّ يشعرُ تجاهَ من «يريدون له الخير» بقرفٍ شبيهٍ بالقرفِ الذي يشعرُ به تجاهَ نفسه، بينما يلتفتُ بشغفٍ إلى من يحتقرونَ ضعفَه المُذِلّ ويكشفون له في الوقت نفسه عن جوهرهم المتفوّق. وبطبيعة الحال، لا يُصادفُ المازوشيّ في معظم الأحيان إلاّ احتقاراً ظاهرياً، غير أنّ روحَه الغارقةَ في الظلام تكتفي بهذا القدْرِ، فنحن نعلمُ أنّه قد يكونُ وراءَ مظهرِ الاحتقار هذا العقَبَةُ الآليةُ لرغبةٍ منافسةٍ. كما قد يكونُ وراءه شيءٌ آخر. فليست رغبةُ منافسٍ ما هي التي تضعُ العقبةَ الأكبر والأثبت وبالتالي الأصعب، بل هو الغيابُ الكاملُ للرغبةِ والبلادةُ الخالصةُ والافتقارُ إلى الشجاعة والذكاء. ويتمتّعُ الشخصُ الذي لا

(*) دولغوروكي هو بطل رواية **المراهق** (*L'Adolescent*) لدستويفسكي.

يستجيبُ لعرضنا، بسبب محدوديّته الروحية وبالمقارنة مع الآخرين، باستقلاليةٍ تبدو بالضرورةِ **إلهيةً** في نظر ضحيةِ الرغبةِ الميتافيزيقية، حتى أنّ تفاهةَ هذا الشخص تُسبغ عليه المزيّةَ الوحيدةَ التي يريدها المازوشيّ من وسيطه.

إنّ الصفات التي تجذبُ سوان جنسياً هي عكسُ تلك التي تدفعُه إلى الإعجابِ بسيّدات المجتمع الراقي أو بالمخلوقات التخييليةِ في الفنّ والأدب، فهو يلتفتُ إلى المخلوقات السوقيةِ وغير القادرةِ على تقدير مكانتِه الاجتماعية وثقافتِه وتميُّزِه الرفيع، وتفتنهُ المخلوقاتُ التي لا ينجحُ سموُّهُ الواقعيّ في إغوائها، وبالتالي فإنّ حياته الغراميةَ محكومٌ عليها بالسطحية.

ولا يختلفُ ذوقُ الساردِ عن ذلك، فصحّةُ ألبرتين الجيّدةُ وبلادتُها تُلهبانِ رغبتَه، لكن يجبُ ألاّ نتخيّلَ أنّ في الأمرِ حسّيةً ما على طريقة رابليه. وتخفي المادّيةُ الظاهريةُ، كما هي العادةُ في الوساطةِ المزدوجة، روحانيةً معكوسةً، إذ يُلاحظُ مرسيل أنّه ينجذبُ دائماً إلى ما يبدو له «شديدَ التعارض مع فرطِ حساسيتـ(ـه) المؤلمة وعقلانيته». وتُجسّدُ ألبرتين هذا القانونَ بوضوح، فتأثُريّتُها الحيوانيةُ وجهلُها البورجوازيّ بتقسيمات المجتمع الراقي وعدمُ تهذيبها وعجزُها عن مشاركةِ مرسيل قيَمه، كلُّها أمورٌ تجعلُ منها شخصاً يتعذّرُ الوصول إليه، منيعاً وقاسياً يمكنُه إثارةَ الرغبة وحسب. ونُذكّرُ هنا بمُسلّمةِ آلان العميقة: «يريدُ العاشقُ الروحَ، ولهذا السبب يكونُ لغباءِ المرأةِ المغناجِ وَقْعُ المُراوغة».

إنّ التّحذلُقَ هو الآخر خضوعٌ للغباء. تلك هي بنيةُ الرغبة التي تظهرُ عند البارون شارلو مُغاليةً بصورةٍ كاريكاتورية. لكنْ لا حاجةَ

«للأوغادِ» و«للبهائم» الذين يبحثُ عنهم البارون لفهم اتّجاهِ الرغبة البروستية، يكفي أنْ نقرأ أوّلَ وصفٍ للـ «العصابة الصغيرة» في رواية **في ظلالِ ربيع الفتيات**.

«لربّما تجدُ تلك الفتياتُ (اللائي تكفي تصرُّفاتهنّ للكشفِ عن طبيعتهنّ الجريئةِ والطائشة والقاسية)، الحسّاساتُ جداً تجاهَ كلّ ما هو سخيفٌ وبشعٌ، وغيرُ القادرات على تحمُّلِ أيّ إغراءٍ فكريٍّ أو أخلاقيّ، أنّهنّ يَشْعُرْنَ بصورةٍ طبيعيةٍ، ومع رفيقاتٍ من عُمرهنّ، بالنفورِ من جميعِ تلك الفتياتِ اللواتي يَظهرْ ميلُهنّ إلى التأمّل أو إلى الحساسيةِ من خلال خَجَلِهنّ أو ارتباكهنّ أو خُرْقِهنّ... وبالتالي يتمُّ استبعادهنّ».

ليس الوسيطُ وسيطاً إلاّ لأنه يبدو «غير قادرٍ على تحمُّل أيّ إغراءٍ فكريّ أو أخلاقيّ». وتدينُ الفتياتُ الشابّاتُ بكلّ سحرهنّ إلى خِسّتِهنّ المزعومة. ويبدو أنّ العصابةَ الصغيرةَ تشعرُ «بالنفورِ» تجاهَ كلّ ما يُظهِرُ ميلاً «إلى التأمّل أو إلى الحساسية». ويشعرُ الساردُ بطبيعة الحالِ أنه معنيٌّ بذلك ويَتَخيّلُ إليه أنّ أيّ تواصلٍ مع تلك المراهقات محظورٌ عليه إلى الأبد، وهذا يكفي لتثبيت رغبته.

إذن، يعود هذا الحبُّ من النظرةِ الأولى لمرسيل تجاه ألبرتين إلى افتراضٍ مفادُه أنّ ألبرتين غيرُ حسّاسةٍ وفَظّة. ولقد سبق لبودلير أنْ أكّدَ أنّ «الغَباءَ» زينةٌ لا بدّ منها في الجمالِ «الحديث». لكنْ، يجبُ هنا دفعُ الأمور أبعدَ من ذلك وتحديدُ جوهرِ المرغوبِ جنسياً في القصورِ الروحيّ والأخلاقيّ وفي كلّ العيوب التي تجعلُ من معاشرةِ الشخصِ المرغوبِ فيه أمراً لا يُطاقُ خارجَ تلك الرغبة.

لا يأتيَنّ أحدٌ ليقولَ لنا إنّ بروست إنسانٌ «استثنائيّ»، إذ يكشفُ الروائيُّ، مع الكشفِ عن رغبةِ أبطاله وكعادته، عن ذوق وحساسية

عصره أو العصر الذي سَيَليه، فالعالمُ المعاصرُ بأكمله مُشبَعٌ بالمازوشية، والشَّبَقيّةُ البروستية هي اليوم شبقيّةُ عامّةِ الناس. ويكفي، لنقتنعَ بذلك، إلقاءُ نظرةٍ حتى على أقلّ صُحُفِنا اهتماماً «بالأحداث المشوّقة» المُصوَّرة.

يُصِرُّ المازوشيُّ بعنادٍ على فتح ثغرةٍ في جدارِ الغباء، لكنّه هو الذي يتحطَّمُ عليه. ولقد استنتجَ ذلك دوني دو روجمون في نهاية كتابه **الحبُّ والغرب**: «وهكذا تكونُ الأهمّيةُ المعطاةُ للعقَبَةِ المُرادَةِ مرحلةً متقدّمةً نحو الموت». ويمكننا تَعَقُّبُ مراحل هذا التطوّرِ عند مستوى الصُوَرِ الأدبية. فتصويرُ التعالي المنحرف شائعٌ عند جميع الكتّابِ ودقيقٌ أيضاً، على الرغم من غناه، كَدِقّةِ التعالي العموديّ في كتاباتِ المتصوّفةِ المسيحيين. ولا يسعنا إلاّ ملامسةَ هذا الموضوعَ الذي لا ينضب ... فهناك أوّلاً مجموعةٌ من الصورِ تبدأُ بالحيوانيّ، في أكثر أشكاله اللاإنسانية، مروراً بالقذارةِ الأوّلية وانتهاءً بالعضويّ الخالص. فيجبُ، على سبيل المثال، دراسةُ دورِ الدودةِ في مشاهد الغابةِ في رواية **الدرب المَلَكيّ** (*La Voie royale*) لأندريه مالرو.

تستحوذُ العناكبُ والزواحفُ على أحلام سفيدريغايلوف وهيبوليت[*] (Hyppolithe) وستافروغين. ويُدركُ دستويفسكي الجوهرَ المؤذي للافتتانِ الذي يتحكّمُ بأبطاله. وفي المقابل يستسلمُ كتّابُنا المعاصرون لذلك بتساهلٍ نظراً للمسحةِ الرومنسيةِ الجديدةِ التي تشوبهم. يحملُ الوسيطُ في قصّة **القبو** اسماً رمزياً بامتياز هو: زفيركوف، ويعني «الحيوان» و«البهيمة». والرغباتُ البروستية موسومةٌ كلُّها كذلك بعلامة الحيوان، فمحاسنُ السيّدة دو غيرمانت هي محاسنُ «طيرٍ من الطيور الجوارح». كما يُقارنُ الروائيُّ، في رواية

(*) هيبوليت هو من شخصيات رواية **الأبله** (*L'Idiot*) (1869) لدستويفسكي.

في ظلال ربيع الفتيات، تَحَرُّكاتِ الفتياتِ بتحرُّكات «سربٍ من الأسماك» أي بأقلّ المخلوقات الحيوانيةِ فردانيةً. وتدفعُ تحرُّكاتُ العصابةِ الصغيرةِ مرسيل إلى التفكيرِ في «الحركات الهندسية الاحتفالية وغير المفهومة لمجموعةٍ من النوارس». وهذا العالمُ غيرُ المفهوم هو أيضاً عالمُ الوسيط. ويزدادُ إغواءُ **الآخر** كلّما صَعُبَ نيلُه، ويصعبُ نيلُه كلّما فقدَ روحانيته واقترب من لاإراديةِ الغريزة. والحقُّ أنّ عمليةَ تأليهِ الذاتِ العَبَثيّةَ تُؤدّي، متجاوزةً الحياة الحيوانية، إلى ما هو آليٌّ خالصٌ. وينتهي الأمرُ بالفردِ الذي يزدادُ ضياعُه، والذي أفقدتهُ توازنَه رغبةٌ لا تجدُ ما يرويها، إلى البحث عن الجوهر الإلهيّ في ما ينفي جذرياً وجودَهُ، أي في الجَماد.

تقودُ الملاحقةُ الدؤوبةُ للنفي (Du Non) البطلَ إلى أكثر الصحارى جفافاً، إلى تلك «الممالك المعدنيةِ للعبّث» حيث يهيمُ، في أيامنا هذه، أهمُّ ما في الفنّ الرومنسيّ الجديد. فلقد لاحظ موريس بلانشو(*) (Maurice Blanchot) بحقّ أنّ التخييلَ الروائيَّ - ونحنُ نقولُ الرومنسيّ - الذي وصفَهُ بدءاً من كافكا (Kafka) يُشكّلُ حركةً دائريةً لا نهايةَ لها. ويبدو أنّ هذه الملاحقةَ لن تتوقّف أبداً، ولم يَعُدِ البطلُ حيّاً، لكنّهُ لم يَمُتْ بعد. إنّه يعلمُ أنّ الموتَ هو معنى بحثِه، غير أنّ هذه المعرفةَ لا تدفعه إلى الإعراض عن الرغبةِ الميتافيزيقية، فأسمى درجات البصيرة النافذة هي في الوقت نفسِه أعلى درجات العمى، إذ يُقرّرُ البطلُ، وبمفارقةٍ دقيقةٍ وفاضحةٍ أكثر من المفارقات السابقة، أنّ الموتَ هو معنى الحياة. ويختلطُ الوسيطُ، منذئذٍ، بصورةِ الموت القريب دوماً والمرفوض دوماً. إنّ هذه الصورة هي التي تفتنُ البطلَ، فالموتُ يبدو في آنٍ معاً «مخلوقَ التلاشي»

(*) موريس بلانشو (1907 ـ 2003): روائي وناقد وفيلسوف فرنسي.

(Être de fuite) الأخير والسراب الأخير.

يقولُ ملاكُ القيامةِ: «يبحثونَ عن الموتِ والموتُ يهربُ منهم». ويقولُ ستافروغين كصدىً لتلك العبارة: «لا شيء ينتهي في هذا العالم». لكنّ ستافروغين على خطأ، وداشا (Dacha) هي المصيبة إذ تردُّ: «النهايةُ موجودةٌ هنا».

إنّ عالمَ الجماداتِ هو عالمُ هذه النهايةِ، عالمُ موتٍ يجعلُهُ أخيراً تامّاً ونهائياً الغيابُ الكاملُ لأيّ حركةٍ أو رعشةٍ. فنهايةُ الافتتانِ الفظيعِ هي كثافةُ الرصاصِ وجمودُ الصّوّانِ المُستَغلقِ. إلى هنا يقودُ هذا النفيُ الفعّالُ للحياةِ وللروحِ، والمُتَمَثِّلُ في التعالي المنحرف. ويقودُ تأكيدُ الذاتِ إلى نفيها، فإرادةُ تأليهِ الذاتِ هي إرادةٌ مُدَمِّرَةٌ لها تتبلورُ شيئاً فشيئاً. هذه هي الحقيقةُ التي أدركها بوضوحٍ دوني دو روجمون وعبّر عنها بصورةٍ بديعةٍ في **الحبّ والغرب**: «إنّ الحركةَ التي تجعلُنا **نعشقُ** الحياةَ هي نفسُها التي تدفعُنا إلى نفيها».

ويُظهِرُ العالَمُ الحديثُ بصورةٍ صريحةٍ وجريئةٍ هذا النفي نفسَه، ومنذ هيغل، على أنه التأكيدُ الأسمى للحياة. إنّ التغنّي بالسلبيّ يعودُ إلى البصيرةِ العمياءِ التي تتميّزُ بها المراحلُ النهائيةُ من الوساطةِ الداخلية. وليس هذا السلبيُّ، الذي يُظهِرون لنا ببساطةٍ أنّ واقعَنا المعاصرَ منسوجٌ منه، إلاّ انعكاساً للعلاقاتِ بين البشرِ عند مستوى الوساطةِ المزدوجة. يجبُ ألاّ نرى في «صُنْعِ العَدَم» (Néantisation) المُفرطِ هذا مادّةَ الروحِ الحقيقية، بل نتاجاً ثانوياً هدّاماً لتطوّرٍ مشؤومٍ، فالموجودُ في ذاته[*] (L'En-soi) الكثيفُ والأبكمُ الذي ينفيه

(*) «في فلسفة هيغل وسارتر: الشيء في ذاته هو الكائن المُغلق على ذاته، الكثيف والجامد والمظلم للعقل، لأنه لا يتمتع بالوعي الذي يجعله منفتحاً على الأشياء الأخرى». عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية، فرنسي ـ عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994)، ص 54.

باستمرار الموجودُ لِذاته(*) (Le Pour-soi) هو في الحقيقةِ العقبةُ التي يبحثُ عنها المازوشيُّ بِطَمَع ويبقى ملتصقاً بها. والواقعُ أنّ النفيَ الذي يُمَثِّلُهُ العديدُ من الفلاسفةِ الحديثين بالحرّيةِ وبالحياة ما هو إلاّ رسولُ العبوديةِ والموت.

❊ ❊ ❊

قارنّا أعلاه بنيةَ الرغبةِ الميتافيزيقية بغرضٍ يسقطُ ويتغيّرُ شكلُهُ وفقاً لسرعةِ سقوطه. وإننا نعرفُ الآنَ نهايةَ مثل هذا السقوط. ويبدو دستويفسكي أقربَ إلى هذه النهايةِ المشؤومةِ من الروائيين الآخرين، فهو إذن ليس روائياً وعالماً في الميتافيزيقا بل هو الروائيُّ الميتافيزيقيّ. فلدى دستويفسكي وعيٌ حادٌّ بالديناميةِ القاتلةِ التي تُحَرِّكُ الرغبة، ولا تميلُ أعمالُه إلى التحلُّلِ والموتِ، لأنّ خيالَهُ كئيبٌ بل خيالُهُ كئيبٌ لأنّ أعمالَهُ تميلُ إلى التحلُّلِ والموت.

إنّ إدراكَ الحقيقة الميتافيزيقية للرغبةِ يعني التنبّؤ بالكارثةِ الختامية. فالقيامةُ تعني التطوُّرَ، والقيامةُ الدستويفسكية تطوُّرٌ نهايتُه دمارُ ما قد تطوَّر. ويُمكنُ دائماً تعريفُ البنيةِ الميتافيزيقية على أنّها قيامةٌ، سواءٌ أخذناها بمجملها أم عزلنا جزءاً منها، فجميعُ الرواياتِ السابقةِ هي بالتالي قياماتٌ بدورها، فالكوارثُ المحدودةُ الموجودةُ في خاتمتها تستبقُ الرعبَ الدستويفسكيّ. ولا شكَّ أنّه يمكننا أنْ نلاحظَ الضغوطَ المختلفةَ التي تُمارَسُ على دستويفسكي والتي تُعطي بعضَ تفاصيلِ البنيةِ القياميّة. وهكذا يندرجُ تأويلُ الروائيِّ الروسيِّ داخلَ إطارِ تقليدٍ قوميّ ودينيّ، غيرَ أنّ وضعَه الروائيّ هو الذي يُملي عليه ما هو جوهريّ.

(*) «هو عند سارتر الموجود المتّصف بالوعي، أي بوعي ذاته ووجوده، فهو يشعر بذاته من جهة ما هو حرّ، وعدم وجود هذا الشعور يردُّنا إلى الموجود في ذاته، وهو نقيض الموجود لذاته». (المصدر نفسه، ص 132).

ليس الروائيون السابقون ميتافيزيقيين إلاّ بصورةٍ ضمنيةٍ في أغلب الأحيان. ولا يكتسبُ الجانبُ النفسيُّ والاجتماعيُّ والتصويريُّ من أعمالهم معناهُ إلاّ إذا جعلناهُ يستطيلُ نحو ميتافيزيقا دستويفسكي، فلم يَعُدْ بالإمكانِ، عند مستوى الملاحظة الدستويفسكيّ، التمييزُ بين الرواية والميتافيزيقا، إذ تلتقي جميعُ الخيوطِ التي عقدناها وجميعُ الخطوطِ التي رسمناها عند القيامةِ الدستويفسكية، فتحملُ الموجةُ نفسُها كلّ الأدبِ الروائيّ ويستجيبُ جميعُ الأبطالِ للدعوةِ نفسِها إلى العَدَم والموت. وهكذا، فإنّ التعالي المنحرفَ انحدارٌ سريعٌ يثيرُ الدُّوارَ وغوصٌ أعمى في الظُّلُمات، وهو يقودُ إلى فظاعةِ ستافروغين وإلى كبرياءِ جميعِ **الممسوسين** الجهنّميّ.

يكتشفُ الروائيُّ في واقعةِ شياطين يكرز (Gerasa) الترجمةَ المكتوبةَ للرؤيةِ الروائية، فهناك رجلٌ يعيشُ وحيداً بين القبور. ويقومُ السيّدُ المسيح بطردِ الروح النجسِ الذي يسكنه واسمه **لجئون** (Légion)، وهو في الوقت نفسه واحدٌ ومتعدّدٌ ويطلبُ اللجوءَ إلى قطيعٍ من الخنازير. ولا تلبثُ الخنازيرُ أنْ تندفعَ، بعدَ نيلِ موافقةِ السيّدِ المسيح، وترمي نفسَها في البحر فتغرقُ جميعها.

الفصل الثاني عشر

الخاتمة

إنّ حقيقةَ الرغبةِ هي الموتُ، لكنّ الموتَ ليس حقيقة العمل الروائيّ، فالشياطينُ، وكما المجانين، ترمي بنفسها في البحر وتغرقُ جميعها. لكنّ المريضَ يتعافى. يَذكرُ ستيبان تروفيموفيتش هذه المعجزةَ وهو يُحتَضرُ: «سيبرأ المريضُ ويجلسُ عند قَدَميْ يسوع... وسينظرُ إليه الجميعُ مندهشين...».

لا ينطبقُ النصُّ على روسيا وحسب، بل أيضاً على المُحتَضَرِ نفسه، فستيبان تروفيموفيتش هو المريضُ الذي يشفى بالموت والذي يُشفيه الموت، فلقد تركَ ستيبان نفسَه لتحملَها موجةُ الفضائح والقتلِ والجرائم التي تكتسحُ المدينة. ويتَجَذَّرُ هروبُه في الجنونِ العامّ، لكنّ دلالتَهُ تتَغيّرُ ما أنْ يبدأ، فهو عودةٌ إلى الأرض الأمّ وإلى ضوء النهار. ويقودُ التشرُّدُ العجوزَ إلى سريرِ بائسٍ في نُزُلٍ تقرأ له فيه بائعةٌ متجوّلةٌ للأناجيل نصَّ القدّيس لوقا، فيُدركُ المُحتَضَرُ الحقيقةَ في قصّةِ شياطينِ يكرز. فمن الفوضى القصوى يولدُ النظامُ الخارقُ للطبيعة.

كلّما اقتربَ ستيبان من الموت كلّما ابتعدَ عن الكذب:

«طوال حياتي وأنا أكذبُ، وحتى حين كنتُ أقولُ الحقيقة. فأنا لم أتكلّمْ في حياتي من أجلِ الحقيقة، بل من أجلِ نفسي. كنتُ أعلمُ ذلك من قبل لكنّي لا أراه إلاّ الآن».

يتفوّهُ ستيبان بكلماتٍ **تُناقضُ تماماً أفكارَهُ السابقة.**

لا تكتملُ القيامةُ من دون وجهٍ مضيءٍ، فهناك موتان متناقضان في خاتمةِ رواية **الشياطين**: مَوتٌ هو بمثابةِ انطفاءٍ للروح، وآخرُ هو روحٌ، موتٌ هو مجرّدُ موت، كمَوت ستافروغين، وموتٌ هو حياةٌ كموت ستيبان تروفيموفيتش. وليست هذه النهايةُ المزدوجةُ النهايةَ الوحيدةَ في أعمال دستويفسكي، بل نراها أيضاً في **الإخوة كارامازوف** حيث يتعارضُ جنونُ إيفان كارامازوف مع هِداية ديمتري الافتدائية (Rédemptrice). كما نجدها في **الجريمة والعقاب** حيث يتعارضُ انتحارُ سفيدريغايلوف مع هداية راسكولنيكوف. كما تُؤدّي بائعةُ الأناجيل التي تسهرُ بجانب ستيبان دوراً ثانوياً لكنّه شبيهٌ بدورِ **سونيا**، فهي الوسيطُ بين الآثِمِ **والكتابِ المقدّس.**

صحيحٌ أنّ راسكولنيكوف وديمتري لا يموتان جسدياً، لكنّ ذلك لا يعني أنّهما لا يولدان من جديد، فالنهاياتُ الدستويفسكية كافّة عبارةٌ عن بدايات. إنّ حياةً جديدةً تبدأ، بين بقيةِ البشرِ أو في العالم الآخر.

لكنْ، لربّما من الأفضلِ عدمُ دفعِ هذا التحليل أبعدَ من ذلك، فالكثيرُ من النقّادِ يرفضون الوقوفَ عند النهايات الدينيةِ في أعمال دستويفسكي، فهم يرَونَ أنّها مُصطنَعَةٌ ومُتَسَرّعةٌ ومُضافةٌ إلى العملِ الروائيّ، وكأنّ الروائيَّ كتبها بعدَ أنْ نَضَبَ وَحيُهُ الروائيّ ليَطلي عملَهُ بالأرثوذوكسية الدينية.

فلنترُكْ دستويفسكي هنا إذن ولنلتفت إلى الخواتيمِ الروائيةِ

الأخرى، كخاتمة رواية **دون كيشوت** على سبيل المثال، إذ يُشبهُ احتضارُ البطلِ إلى حدٍّ بعيدٍ احتضارَ ستيبان تروفيموفيتش. فيُقَدِّمُ لنا سرفانتس الشَّغفَ الفروسيَّ وكأنّه مَسٌّ حقيقيٌّ يتحرَّرُ منه المُحتضَرُ لحسنِ الحظِّ، لكنْ متأخراً. وتُتيحُ عودةُ الوعي لدون كيشوت، كما لستيبان تروفيموفيتش، رفضَ حياته السابقة.

«إني أتمتّعُ الآنَ ببصيرةٍ حرّةٍ وواضحةٍ لم تَعُدْ تُغطّيها غشاوةُ الجهلِ التي تَسبَّبَتْ لي بها القراءةُ الكئيبةُ والمستمرّةُ لكُتُبِ الفروسيةِ المقيتة. أدركُ الآنَ ما فيها من مغالاةٍ وخداع. وأنا لا أتحسّرُ إلاّ على شيءٍ واحدٍ هو أنّ تَبَدُّدَ الوهم جاءَ متأخّراً ولم يتركْ ليَ الوقتَ الكافي لإصلاحِ خطئي بقراءةِ الكتبِ الأخرى التي من شأنها أنْ تبثَّ النورَ في روحي».

إنّ المعنى الذي تحملُه كلمة Desengano(*) الإسبانية مطابقٌ للهدايةِ (Conversion) الدستويفسكية. لكنّ العديدَ من العقولِ المُفكّرةِ تنصحُنا، من جديد، بعدمِ التوقّفِ مطوّلاً عند هذه الهدايةِ لحظةَ الموت. وهم لا يُدركون قيمةَ خاتمة رواية **دون كيشوت** ولا مثيلاتها عند دستويفسكي، إذ يعيبون عليه الأخطاءَ نفسَها، وهذا أمرٌ غريبٌ. فهم يقولون إنّ خاتمةَ **دون كيشوت** مصطَنَعَةٌ وتقليديةٌ ومُضافةٌ إلى العملِ الروائيّ. فما الذي يدعو أعظمَ عبقريتَين روائيتَين إلى القبولِ بتشويهِ الصفحاتِ الأخيرةِ من روائعهما؟ ولقد رأينا أنّهم يعتبرونَ دستويفسكي ضحيةَ رقابةٍ داخليةٍ، أمّا سرفانتس، وعلى العكس من دستويفسكي، فيرَون أنّه ضحيةُ رقابةٍ خارجيةٍ هي محاكمُ التفتيش (L'Inquisition) التي كانت تُعادي كُتُبَ الفروسيةِ. ويَبقى النقّادُ مقتنعين بأنّ رواية **دون كيشوت** من كتبِ الفروسية، وبالتالي فإنّ

(*) أي تَبدُّدُ الوهم.

سرفانتس اضطرَّ إلى كتابةِ خاتمةٍ «تقليديةٍ» لتَهدِئةِ شكوكِ رجالِ الدين.

لِنَترك سرفانتس هنا إذن، ونحن نفعلُ ذلك مضطرّين، ولنَلتفتْ إلى روائيٍّ ثالث. لمْ يكنْ ستاندال مناصراً للسلافيين كما لم يكنْ يخشى محكمةَ التفتيش (Le Saint-Office)، على الأقلّ في الفترة التي كتبَ فيها **الأحمر والأسود**، ومع ذلك فإنّ خاتمةَ هذه الرواية هي ثالثُ **هدايةٍ في الموت**، إذ يتلَفَّظُ جوليان بدوره بكلماتٍ **تُناقضُ بوضوح أفكارَه السابقة**، فيتبرّأُ من رغبته في القوّةِ، وينفصلُ عن العالمِ الّذي كانَ يفتنه، ويتوقّفُ شغَفُهُ بماتيلد ويندفعُ إلى السيّدة دو رينالَ مخاطراً بحياته.

إنّ أوجهَ التشابهِ هذه جميعَها رائعةٌ، لكنّهم يطلبون منّا، من جديدٍ، عدمَ إعطاءِ أهمّيةٍ لهذه الهدايةِ في الموت. حتى أنّ الكاتبَ نفسَه خَجِلَ، على ما يبدو، من شاعريته الغنائية وتحالفَ مع النقّادِ للتنديدِ بنصِّهِ. إذْ يقولُ لنا بِأنّ علينا ألاّ نأخذَ تأمُّلاتِ جوليان على محملِ الجدّ، لأنّ «قلّةَ التمرينِ بدأتْ تُضعفُ صحّتَهُ وتُكسِبُهُ طَبْعَ طالبٍ ألمانيٍّ شابٍّ مُتحمّسٍ وضعيفٍ».

لنَدَعْ ستاندال يتكلّم، فلم يعدْ أحدٌ يستطيع أنْ يُغرِّرَ بنا، فلو بقِينا مُتعامينَ عن وحدةِ الخواتيمِ الروائيةِ لكانَ العِداءُ الإجماعيُّ للنقّادِ الرومنسيين كافياً لفتحِ أعيننا.

الخواتيمُ ليست هي التي لا معنى لها والمصطَنَعَةَ، بل فرضياتُ النقّاد، لأنّ من يرى أنّ دستويفسكي رقيبٌ على رواياته لا شكّ أنّه يستهينُ به، وكذلك أيضاً من يرى أنّ سرفانتس قادرٌ على خيانةِ فكره. ولا تستحقُّ فرضيةُ الرقابةِ الذاتيةِ أنْ تُناقَشَ، لأنّ جمالَ النصوصِ يكفي لنفيها، إذ تتوجّهُ المُناشَدَةُ (Adjuration) المَهيبةُ لدون كيشوت المُحتضَرِ إلينا، نحنُ القرّاء، كما إلى الأصدقاءِ والأهلِ

المجتمعينَ حوله: «يجبُ ألاّ أسخرَ من الروحِ في اللحظاتِ الأخيرةِ المُتبَقّيةِ لي من الحياة ...».

يمكنُ تماماً فهمُ عدائيةِ النقّادِ الرومنسيين، فجميعُ الأبطالِ يَتفوّهون، في الخاتمة، بعباراتٍ **تُناقضُ بوضوحٍ أفكارهم السابقة**، وهذه الأفكارُ ماتزالُ أفكار النقّادِ الرومنسيين، فدون كيشوت يتخلّى عن فُرسانِه، وجوليان سوريل عن تمرُّدِه، وراسكولنيكوف عن إنسانِه المُتفَوّقِ، أي أنّ البطلَ يُنكِرُ الوهمَ الذي يمنحهُ إياه الكبرياء. ويتغنّى التأويلُ الرومنسيّ دائماً بهذا الوهم تحديداً. ويرفضُ النقّادُ الاعترافَ بخطئهم فيقولون بأنّ الخاتمةَ لا تليقُ بالعملِ الذي تُتَوّجُهُ.

إنّ أوجُهَ الشَّبَهِ بين الخواتيم الروائيةِ المُهمّة تدحضُ، بفعلِ الواقع، جميعَ التأويلاتِ التي تُقَلِّلُ من أهمّيتها، فهناك ظاهرةٌ واحدةٌ يجبُ الإشارةُ إليها بالاستعانةِ بالمبدأ نفسه.

ما يُوَحِّدُ الخواتيمَ الروائيةَ هو تركُ الرغبةِ الميتافيزيقية، إذ يَتبرّأُ البطلُ المحتَضَرُ من وسيطه:

«إنّي عَدوٌّ أماديس دو غول وسلالته بِرُمّتها... ولأنّي صرتُ اليومَ إنساناً عاقلاً، بفضلِ رحمةِ الله تعالى ومن خلال معاناتي الشخصية، فأنا أمقتهم جميعاً».

يعني التبرّؤُ من الوسيطِ التخلّي عنِ الألوهيةِ وبالتالي عنِ الكبرياء، إذ يُعَبّرُ التدهورُ الجسديّ للبطلِ عن انسحاقِ الكبرياء ويخفيه في الوقت نفسه. فهناك عبارةٌ في رواية **الأحمر والأسود** تحملُ معنيَين وتُعَبّرُ بصورةٍ رائعةٍ عن هذه العلاقة بين الموت والتحَرُّرِ، وبين المقصلةِ والقطيعةِ مع الوسيط.

يقول جوليان سوريل: «كيف لي أنْ أبالي **بالآخرين**، فعلاقاتي مع **الآخرين** ستُقطَعُ فجأةً!».

إنّ البطلَ يتخلّى عن العبوديةِ بتخلّيهِ عن الألوهية، فكلُّ مستويات الوجودِ مُجَنّدَةٌ، وكلُّ آثارِ الرغبةِ الميتافيزيقيةِ تحلُّ محلَّها آثارٌ مُعاكِسة، وبالتالي تحلُّ الحقيقةُ محلَّ الكذبِ، والذكرى محلَّ القلقِ، والراحةُ محلَّ الاضطرابِ، والحبُّ محلَّ الكراهيةِ، والتواضعُ محلَّ الذلِّ، والرغبةُ بحسب **الأنا** محلَّ الرغبةِ بحسبِ **الآخر**، والتعالي العموديّ محلّ التعالي المنحرف.

لم يعدِ الأمرُ يتعلّقُ بهدايةٍ مزيّفةٍ، بل بهدايةٍ حقيقية، إذ ينتصرُ البطلُ في الهزيمةِ، وهو ينتصرُ لأنّه استنفدَ كلَّ ما لديه وعليه، للمرّةِ الأولى، أنْ يواجهَ يأسَهُ وعدَمَه. إلاّ أنّ هذه المواجهةَ المَهيبةَ، هذه المواجهةَ التي تعني موتَ الكبرياء، هي مواجهةٌ مُخَلِّصَةٌ (Sauveur). وتُذَكِّرُنا جميعُ الخواتيم الروائية بحكايةٍ شرقيةٍ نرى فيها البطلَ معلّقاً من أصابعه على حافّةِ جُرفٍ، وإذ ينالُ منه الإرهاقُ يُفلت أصابعَه ويهوي، وبدلاً من أنْ يتحطّمَ على الأرض تحملُه الريحُ وتنعدمُ الجاذبية.



إنّ الخواتيمَ الروائيةَ كافّة هي عبارةٌ عن حالاتٍ من الهداية، ولا يمكنُ لأحدٍ أنْ يشكَّ في ذلك.

لكنْ هل يمكننا الذهابُ أبعدَ من ذلك؟ هل يمكننا القول بأنّ لهذه الهدايات المعنى نفسه؟

يبدو أنّه يمكنُ، ومنذ المبدأ، تمييزُ صنفين أساسيين من الخواتيم: تلك التي تُظهِرُ لنا بطلاً مستوحداً ينضمُّ إلى الناس الآخرين، وتلك الأخرى التي تُظهِرُ لنا بطلاً «اجتماعياً» يفوزُ بالوحدة. وتنتمي روايات دستويفسكي إلى الصنفِ الأوّلِ، ورواياتُ ستاندال إلى الثاني، إذ يرفضُ راسكولنيكوف الوحدةَ ويُعانقُ

الآخرين، بينما يرفض جوليان سوريل **الآخرين** ليعانق الوحدة.

يبدو وكأنّه من المستحيل تجاوزُ هذا التعارض، إلاّ أنّ الأمر ليس كذلك، فإنْ كان للهدايةِ المعنى الذي اكتشفناه فيها، وإنْ كانتْ تضعُ حدّاً لمثلّثِ الرغبةِ، فلا يُمكنُ لآثارِها أنْ تظهرَ بصورةِ وحدةٍ مطلقةٍ ولا بصورةِ عودةٍ إلى العالم، فالرغبةُ الميتافيزيقيةُ تُولّدُ علاقةً ما مع الآخر وعلاقةٍ جديدةٍ مع الذات. والروحُ الرومنسيةُ هي التي تقترحُ التعارضاتِ الآليةَ بين الوحدة والروحِ الاجتماعية، وبين الالتزام والانفصام.

إذا نظرنا عن كثبٍ إلى الخواتيم الستاندالية والدستويفسكية نستنتجُ أنّ نوعي الهدايةِ الأصيلةِ حاضران باستمرار ولا يختلفان إلاّ في طريقةِ عرضهما، فبينما يُشدّدُ ستاندال أكثر على الجانبِ الذاتيّ يُشدّدُ دستويفسكي أكثر على الجانب المابين ـ ذاتيّ، علماً أنّ الجانبَ المُهمَلَ ليس غائباً، فجوليان يفوزُ بالوحدةِ لكنّه ينتصرُ على العزلة، وسعادتُه مع السيّدة دو رينال هي التعبيرُ الأسمى عن تغييرٍ عميقٍ في علاقاته مع **الآخرين**. وحين يجدُ هذا البطلُ نفسه بين الناس في بدايةِ محاكمته يستغربُ من عدم شعورِه بالكراهيةِ الماضية تجاه **الآخرين**، فيتساءلُ عمّا إذا كان **الآخرون** شرّيرين بالقدر الذي كان يظنُّه. وهكذا، فإنّ جوليان، الذي لم يعُدْ يرغبُ في الإغواء ولا في السيطرةِ على الناس، يكفُّ عن كراهيتهم.

وبالطريقةِ نفسِها ينتصرُ راسكولنيكوف في الخاتمة على عزلته، لكنّه يفوزُ بدوره بالوحدة، فتتاحُ له فرصةُ قراءةِ **الإنجيل** ويستعيدُ السلامَ الذي فقده منذ زمنٍ بعيد.

وهكذا، فإنّ الوحدةَ والاحتكاكَ بالبشر يرتبطان بعضهما ببعض، ومن شأنِ عزلهما عن بعضهما إيقاعنا في التجريدِ الرومنسيّ.

ليست الاختلافاتُ بين الخواتيم الروائيةِ جوهريةً، ويتعلّقُ الأمرُ باختلافٍ في التشديدِ أكثر منه بالتعارض في ما بينها، إذ يكشفُ غيابُ التوازنِ بين مختلفِ أوجهِ الشفاءِ الميتافيزيقيّ عن أنّ الروائيّ لم يتحرّزْ تماماً من رومنسيته، وأنّه ما يزالُ أسيرَ صِيَغٍ يفوتُه دورُها التبريريّ. والخواتيمُ الدستويفسكية ليست خاليةً تماماً من البؤس، كما أننا نلاحظُ في الخواتيم الستاندالية أنّ بعضَ آثارِ الرومنسيةِ البورجوازية تفعلُ فعلَها في صالون دوليكلوز (Delécluze). وإنّ التأكيدَ على هذه **الاختلافات** يعني ببساطةٍ إغفالَ وحدةِ الخواتيم الروائية، وهذا ما يُريدُه النقّادُ، لأنّ الوحدةَ في لغتهم مبتذلةٌ، والابتذالُ أكبرُ اللعنات. وإنْ كانَ النقّادُ لا ينبذونَ تماماً الخاتمةَ، إلاّ أنّهم يسعون جاهدين لإثبات أنّها **مبتكرة** (Originale)، أي أنّها تُناقضُ الخواتيمَ الروائيةِ الأخرى، وبالتالي **فَهُمْ** يَرُدُّونَ الروائيّ دائماً إلى أصولِه الرومنسية ظنّاً منهم أنّهم يخدمونَ عملَهُ بذلك، لكنّهم في الحقيقة يُسيئون إليه في العمق، إذ يتَغنّونَ بما يُقاومُ الحقيقةَ الروائيةَ فيه.

يرفضُ النقدُ الروائيُّ دائماً ما هو جوهريّ، فهو يرفضُ تجاوزَ الرغبةِ الميتافيزيقية للوصول إلى الحقيقةِ الروائية التي تُشِعُّ ما وراء الموت، فالبطلُ يموتُ بعدَ بلوغِهِ الحقيقةَ، ويعهدُ إلى مُبتَدِعِهِ بإرثِ بَصيرَتِهِ النافذة. ويجبُ الاحتفاظُ بتسميةِ بطلِ الرواية للشخصية التي تنتصرُ على الرغبةِ الميتافيزيقيةِ في خاتمةٍ مأساويةٍ، ممّا يجعلها **قادرةً على كتابةِ الرواية**، إذ يكونُ البطلُ ومُبدعُهُ منفصلَين على مدى الرواية لكنّهما يلتقيان في الخاتمة، حين يلتفتُ البطلُ المُحتَضَرُ إلى حياته الضائعة. إنّه ينظرُ إليها من خلال تلك «اللَّقطاتِ الأوسع والأبعد» التي تَمنحُها التجربةُ والمرضُ والمنفى للسيّدة دو كليف (Mme de Clèves) وتتداخلُ مع رؤيةِ الكاتبة الروائية. ولا تختلفُ هذه «اللقطات

الأوسع والأبعد» كثيراً عن «المِنظار» الذي يتحدّث عنه بروست في رواية **الزمن المُستعاد** وعن الموقع المرتفع الذي يبلغُه البطلُ الستاندالي في سجنه. وإنّ جميعَ صُوَرِ الابتعادِ والارتقاءِ هذه تُعَبِّرُ عن رؤيةٍ جديدةٍ أكثر موضوعية هي رؤيةُ المُبدِع نفسِه. ويجبُ عدمُ الخلطِ بين الحركةِ الارتقائيةِ هذه وحركة الكبرياء، بل يختلطُ الانتصارُ الجماليُّ للروائيّ ببهجةِ البطلِ الذي تخلّى عنِ الرغبة.

الخاتمةُ هي دائماً إذن ذاكرةٌ. إنّها بروزُ ذاكرةٍ أصدقَ ممّا كان عليه الإدراكُ نفسُه، وهي «رؤيةٌ شاملةٌ» كرؤيةِ آنا كارينينا(*). كما أنّها «انبعاثٌ للماضي»، والتعبيرُ لمرسيل بروست لا في حديثه عن **الزمن المُستعاد**، كما يخطر بالبال من الوهلة الأولى، بل في حديثه عن **الأحمر والأسود**، فالإلهامُ دائماً ذاكرةٌ، والذاكرةُ تنبثقُ من الخاتمةِ، والخواتيمُ الروائيةُ كافّة بداياتٌ.

إنّ الخواتيمَ الروائية كافّة **زمنٌ مُستعاد**.

يكشفُ مرسيل بروست في خاتمته النقابَ عن معنًى بقيَ مخفياً حتى عنه هو تحت غطاءٍ شفّافٍ من التخييل، إذ يتوجّهُ الساردُ في **البحث عن الزمن المفقود** إلى الروايةِ من خلال الرواية. وهذا ما يفعله أيضاً جميعُ أبطالِ الروايات السابقة، فستيبان تروفيموفيتش يتّجهُ نحو تلك الواقعة في الإنجيل التي تُلَخِّصُ معنى **الشياطين**، وتتجهُ السيّدة دو كليف نحو «اللقطات الأوسع والأبعد»، أي نحو الرؤية الروائية. ويمرُّ كلٌّ من دون كيشوت وجوليان سوريل وراسكولنيكوف بالتجربةِ الروحيةِ نفسِها التي يمرُّ بها مرسيل في **الزمن المُستعاد**. ولا تقومُ الجماليةُ البروستيةُ على عددٍ من الوصفات الجاهزةِ أو التعاليم، بل هي تختلطُ بالتحَرُّرِ من الرغبةِ الميتافيزيقية. ونجدُ في **الزمن**

(*) آنا كارينينا بطلة روايةٍ لتولستوي تحمل اسمها.

المُستعاد جميعَ سِماتِ الخاتمةِ الرومنسيةِ التي ذكرناها، لكنّها تُقَدِّمُ إلينا هذه المرّة كمتطلّباتِ للإبداع، إذ ينبثقُ الإلهامُ الروائيّ من القطيعةِ مع الوسيطِ، فغيابُ الرغبةِ في الحاضرِ هي التي تُتيحُ إعادة إحياءِ رغبات الماضي.

يُشَدِّدُ بروست في **الزمنِ المُستعاد** على العقبةِ التي يضعها الغرورُ أمامَ الإبداع الروائيّ، إذ يُوَلِّدُ الغرورُ البروستيّ **المحاكاةَ** ويجعلنا نعيشُ **منفصلين عن أنفسنا**. وليس هذا الغرورُ القوّةَ الآليةَ التي تحدّثَ عنها لاروشفوكو، بل هو اندفاعةٌ في اتجاهين متناقضين يؤدّيان في النهايةِ إلى تَمَزُّقِ الفرد. ويعني الانتصارُ على الغرورِ الابتعادَ عن الذاتِ والاقترابَ من الآخرين، لكنّه يعني أيضاً، وبمعنىً آخر، الاقترابَ من الذات والابتعادَ عن الآخرين. ويعتقدُ الغُرورُ أنّه يختارُ نفسه بنفسه لكنّه في الحقيقةِ يمتنعُ في آنٍ معاً عن الذات وعن الآخر. ويُتيحُ لنا الانتصارُ على الغُرورِ الغوصَ في أعماق **الأنا** وفي الوقت نفسه معرفةَ **الآخر**. ولا يختلفُ سرُّ الآخر، عندَ درجةٍ محدَّدةٍ من العمقِ، عن سرِّنا الخاصّ. ويحصلُ الروائيُّ على كلّ شيءٍ حين يتوصّلُ إلى هذا **الأنا** الذي هو حقيقيٌّ أكثر من الأنا الذي يتباهى به الناس. إنّه هذا **الأنا** الذي يحيا من المحاكاة جاثياً على ركبتيه أمامَ الوسيط.

إنّ هذا **الأنا** العميقَ هو **أنا** عامّ، لأنّ الجميعَ يعيشون من المحاكاة جاثين أمام الوسيط. ووحدها جدليةُ الكبرياء الميتافيزيقيّ تُتيحُ فهمَ الادّعاءِ البروستيّ المزدوج بالتَمَيُّزِ والشمولية وقبولَه. إذ تبدو هذه الادّعاءاتُ عبثيةً في سياقٍ رومنسيّ من التعارضِ الآليّ بين **الأنا والآخرين**.

يتخلّى بروست أحياناً، وقد صدمَتْهُ ولا شكّ تلك العبثيةُ المنطقية، عن ادّعائه المزدوج ويعودُ إلى قوالبِ الرومنسيةِ المعاصرةِ

الجاهزةِ. وهو يؤكّدُ في بعض مقاطع **الزمن المُستعاد** النادرة أنّ على العملِ الفنّيّ أنْ يُتيحَ لنا فهمَ «اختلافاتنا» وأنْ نتمتّعَ «بتفرُّدنا».

تعودُ هذه الفوارقُ العابرةُ إلى عدم كفايةِ المفردات النظريةِ عند بروست. لكنْ سرعانَ ما يُبدِّدُ الإلهامُ شاغلَ التماسُكِ المنطقيّ، إذ لم يكنْ بروست يعلمُ أنّه بوصفِ شبابه يصفُ شبابنا أيضاً، إنّما كان يعلمُ أنّ الفنّانَ الحقّ لم يَعُدْ عليه أنْ يختارَ بين نفسه **والآخرين**، فالفنُّ الروائيُ العبقريّ يربحُ في كلّ الأحوال لأنّهُ يولَدُ من الزُّهدِ.

لكنّ هذا الزُّهدَ صعبٌ، فالروائيُ لا يصلُ إلى الروايةِ إلاّ إذا رأى في وسيطه نِدّاً له (Un Prochain). فعلى مرسيل، على سبيل المثال، أنْ يكفَّ عن اعتبارِ المحبوبِ آلهةً رهيبةً وعن اعتبارِ نفسِه ضحيةً أزليةً، كما عليه الإقرارُ بأنّ كذباتِ المحبوبِ شبيهةٌ بكذباته هو بالذات.

إنّ هذا الانتصارَ على «الغُرور» والزُّهدَ في الافتتان والكراهية لحظةٌ بالغةُ الأهمّية في الإبداع الروائيّ، فهي لحظةٌ حاضرةٌ إذن عند جميع عباقرةِ الرواية، إنها الروائيُ نفسُه، إذ يرى نفسُه شبيهاً بـ **الآخر** الفاتنِ على لسان بطله. وهي السيّدة دو لافاييت، إذ ترى نفسَها شبيهةً ببقيةِ النساء اللواتي يتسبّبُ الحبُّ بضياعهنّ. إنها ستاندال، عدوُّ المنافقين، إذ ينعتُ نفسَه بالمنافقِ في خاتمة **الأحمر والأسود**، كما أنّها دستويفسكي، إذ يعدِلُ عن اعتبارِ نفسه إنساناً متفوّقاً تارةً، وإنساناً دونياً تارةً أخرى في خاتمةِ **الجريمة والعقاب**. إنّ الروائيّ يعترفُ بذنبه وبالإثم الذي كان يتّهمُ به وسيطه، فاللعنةُ التي وجّهها أوديب إلى **الآخرين** ترتدُّ عليه.

إنها تلك اللعنة التي تُعَبّرُ عنها صرخةُ فلوبير: «مدام بوفاري هي أنا!». لقد تمّ تصوُّرُ السيّدة بوفاري في بادئ الأمر بوصفها **الآخر**

المُحتَقَر الذي كان فلوبير قد أقسمَ على تصفيةِ حسابه معه، فالسيّدة بوفاري هي أوّلاً عدوّةُ فلوبير، كما جوليان سوريل عدوُّ ستاندال وراسكولنيكوف عدوُّ دستويفسكي. غيرَ أنّ بطلَ الرواية، ودون أن يكفَّ عن كونه **الآخر**، ينضمُّ شيئاً فشيئاً إلى الروائيّ أثناء عملية الإبداع. وإذ يقول فلوبير «مدام بوفاري هي أنا» فهو لا يعني أنّها صارت من أولئك المتزلّفين المزدوجين الذين يعشقُ الكُتّابُ الرومنسيون أنْ يحيطوا أنفسَهم بهم، بل يعني أنّ **الأنا** و**الآخر** صارا واحداً بفضلِ المعجزةِ الروائية.

إنّ الإبداعاتِ الروائيةَ العظيمةَ هي دائماً ثمرةُ افتتانٍ تَمّ تجاوزُه، إذ يرى البطلُ نفسَه في المنافسِ المكروه ويستبعدُ «الاختلافاتِ» التي توحي بها الكراهيةُ ويُقِرُّ، على حسابه الشخصيّ، بوجودِ الخَلْقَةِ النفسية، فنظرةُ الروائيّ إلى نفسِه تنضمُّ إلى الاهتمامِ السقيمِ الذي يُحيطُ به وسيطَه، وتتّحدُ في اندفاعةٍ إبداعيةٍ واحدةٍ كاملُ قوى الروح المُتحَرِّرَةِ من تناقضاتها، فكيفَ لواحدٍ من مثل دون كيشوت أو إيما بوفاري أو شارلو أنْ يصيرَ بمثلِ هذه العَظَمَةِ لو لَمْ يكُنْ ثمرَةَ مَزْجِ نصفَي الوجودِ اللذين يُبقيهما الكبرياءُ منفصلَين دائماً تقريباً.

هذا الانتصارُ على الرغبةِ شاقٌّ إلى حدٍّ كبير، إذ يجبُ، على حدّ قول بروست، أنْ نتخلّى عن الحوارِ الشَّغِفِ الذي يُقيمُه كلٌّ منّا دون كَلَلٍ عند المستوى السطحيّ من ذاته. يجبُ «إلغاءُ أغلى أوهامنا»، ففنُّ الروائيّ هو **تعليقُ حُكم**(*) ظاهراتيّ (Epoché phénoménologique). غير أنّ التعليقَ الوحيدَ الأصيلَ للحكم هو

(*) يُعرِّفُ **معجم المصطلحات الفلسفية** لعبده الحلو «تعليق الحكم» (Epoché) كالتالي: «الامتناع عن جزم الحُكم لا سيّما في ما له علاقةٌ بوجودِ الأشياء في العالم الخارجيّ، وهو تعبيرٌ خاصٌّ بفلسفة هوسرل (Husserl)». عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية، فرنسي ـ عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994)، ص 56.

ذاك الذي لا يذكرُه لنا الفلاسفةُ الحديثون على الإطلاق، وهو دائماً انتصارٌ على الرغبةِ وانتصارٌ على الكبرياء البروميثيوسيّ.



تُلقي بعضُ النصوصِ التي تسبقُ بقليلٍ فترةَ الإبداعِ الكبيرةِ عند مرسيل بروست ضوءاً باهراً على أوجهِ الشّبهِ بين **الزمَن المُستعاد** والخواتيم الروائيةِ التقليدية. ولعلّ أهمَّ هذه النصوص مقالاً نُشِرَ في صحيفة **لوفيغارو** عام 1907 تحت عنوان «مشاعرُ بَنَويّة لقاتلِ أمّه». ويتحدّثُ المقالُ عن مأساةٍ حلّتْ بأسرةٍ كانت تربطها بأسرة بروست علاقةٌ بعيدةٌ، فلقد انتحر هنري فان بلارنبرغ (Henri Blarenberghe) بعدَ أنْ قتلَ أمّهُ. ويحكي بروست باختصار قصّةَ هذه الفاجعةِ المزدوجة التي يبدو أنّه ليس لديه أيّ معلوماتٍ خاصّة عنها. ويتوسّعُ المنظورُ وتُصبحُ لهجةُ الكاتبِ ذاتيةً أكثر في خاتمة المقال، فتصبحُ قضيةُ فان بلارنبرغ رمزاً للعلاقةِ بين الأمّهات والأبناء، إذ تجعلُ عيوبُ الأبناءِ وعقوقُهم الأبوين يشيخان قبل الأوان، وهذا موضوعٌ نجدُه في خاتمةِ رواية **جان سانتوي**. ويقولُ مرسيل بروست في مقاله، بعدَ وصفِ مشهدِ العجزِ الفظيعِ الذي يراهُ الابنُ في أمّه التي أوهنتها الآلامُ:

«. . . من يدري ما يمكنُ أنْ يفعلَه من يُكتَبُ له رؤية ذلك، **في تلك اللحظةِ المتأخِّرَةِ من الوعي الذي يُمكنُ للحَيواتِ المأخوذةِ بسحرِ الأوهام أنْ تعيشَها، فحتّى حياة دون كيشوت عرفتْ مثلَ هذه اللحظة**، فلربّما يتراجعُ هذا الشخصُ أمام فظاعةِ حياته ويتناولُ بندقيةً ليقتلَ نفسَه ويموتَ سريعاً، على غرارِ ما فعَلَهُ فان بلارنبرغ بعدَ أنْ قتلَ أمّهُ طعناً بالخنجر».

يستعيدُ قاتلُ أمّهُ وعيَهُ بالتكفيرِ عن جريمته، ويُكفِّرُ عن جريمته باستعادة وعيه، فرؤيةُ الماضي الرهيبة هي رؤيةُ الحقيقة، وهي

تتعارضُ جذرياً مع الحياةِ «المأخوذة بسحر الأوهام». والطابعُ «الأوديبيّ» لهذه السطور ملفتٌ للنظر، فنحنُ في عام 1907، وكان بروست قد فقد أمّه منذ فترةٍ قصيرة(*)، وهو مسكونٌ بهاجس تأنيب الضمير. ونستشفُّ من هذا المقطعِ القصير السياقَ الذي يُتيحُ لواحدٍ مثل ستاندال أو فلوبير أو تولستوي أو دستويفسكي تجسيدَ تجربتِه كإنسانٍ وككاتبٍ من خلال حادثٍ عاديّ.

ينضمُّ قاتلُ أمّه، في «تلك اللحظة المتأخّرة من الوعي»، إلى جميعِ أبطالِ الروايات السابقة. وكيفَ لنا أنْ نشكَّ في ذلك **وبروست نفسُهُ قارَنَ هذا الاحتضارَ باحتضار دون كيشوت**. إذ تُقَدِّمُ «مشاعرُ بنويّة لقاتلِ أمّه» الحلقةَ الناقصةَ بين الخواتيم التقليديةِ **والزمن المُستعاد**. ولم يكنْ لهذه المحاولة من عاقبةٍ مباشرة، إذ تخلّى بروست عن الأسلوبِ التقليديّ في النقلِ الروائيّ. وبطلُه لا يقتلُ نفسَه بل يصبحُ روائياً. ومع ذلكَ ينبثقُ الإلهامُ من الموتِ، من ذلك الموت الذي عاشه مرسيل بروست عام 1907 والذي تعكسُ فظاعتَه جميعُ نصوصِ تلك الفترة.

هل يعني ذلك إعطاءَ أهميةٍ مُبالَغ فيها لبضعةِ سطورٍ مَنسيّةٍ؟ قد يقولون لنا إنّ النصَّ خالٍ من أيّ قيمةٍ أدبيةٍ وإنه كُتِبَ على عَجَلٍ لجريدةٍ مخصّصة للطبقة الراقية وتعتمدُ خاتمتُه على قوالبَ ميلودراميةٍ جاهزةٍ. هذا ممكنٌ، غير أنّ هذه الاعتبارات لا وزنَ لها أمام شهادة مرسيل بروست بالذات، إذ أعطى بروست لجريدة لوفيغارو، في رسالةٍ موجَّهَةٍ إلى كالميت(**) (Calmette) ومُرفَقَةٍ بالمقال، مطلقَ

(*) عام 1905 هو عام وفاة أمّ بروست.

(**) كان غاستون كالميت مدير جريدة **لوفيغارو** من عام 1903 وحتى مقتله عام 1914 (أطلقت النار عليه زوجة وزير المالية آنذاك بسبب حملةٍ إعلاميةٍ انتقاديةٍ قاسيةٍ ضدَّ هذا الوزير قادها كالميت على صفحات **لوفيغارو**).

الحرية في نشر المقال وحذفِ مقاطعَ منه، باستثناء المقاطع الأخيرة التي طَلَبَ أنْ تُنشَرَ كاملةً.

إنّ التلميحَ إلى وعي دون كيشوت الذي جاء متأخّراً على جانبٍ كبيرٍ من الأهمّية، لا سيّما أنّه يعودُ من جديدٍ في الملاحظاتِ المنشورة كملحقٍ لكتابه **ضدّ سانت بوف** (*Contre Sainte-Beuve*) وضمن سياقٍ أدبيٍّ صرفٍ هذه المرّة، فهي تتضمّنُ ملاحظاتٍ عديدةً حول ستاندال وفلوبير وتولستوي وجورج إليوت ودستويفسكي تكشفُ عن وعي بروست بوحدةِ العبقريةِ الروائية، إذ يُلاحظُ بروست أنّ مجملَ أعمال دستويفسكي وفلوبير يُمكنُ إعطاؤها عنوان **الجريمة والعقاب**. كما يظهرُ مبدأُ وحدةِ الروائع الأدبيةِ في الفصلِ المُخصّصِ لبلزاك:

«يلتقي جميعُ الكتّابِ في عددٍ من النقاط ويَبدون كلحظاتٍ مختلفةٍ، ومتناقضةٍ أحياناً، لإنسانٍ عبقريٍّ واحدٍ».

لا شكّ أنّ بروست قد أدركَ العلاقةَ بين **الزمن المُستعاد** والخواتيم الروائيةِ التقليدية، وكانَ بمقدوره، حولَ موضوعِ وحدةِ العبقريةِ الروائية، أنْ يكتبَ الكتابَ الوحيدَ الذي يستحقُّه مثلُ هذا الموضوع المهمّ. وبمعنىً ما، فإنّ ما نقوم به هو محاولةُ التوسُّعِ في أفكاره الحدسيةِ وحسب.

وما يُمكنُ أنْ يبعَثَ على الدهشة، ضمن هذه الظروف، هو أنّ الروائيَّ لم يتطرّقْ إطلاقاً إلى موضوعِ الوحدةِ الروائيةِ في خاتمته هو بالذات، أي في رواية **الزمن المُستعاد** التي تتوسّعُ لتصبحَ تأمُّلاً في الإبداعِ الروائيّ. ومما يزيدُ من دهشتِنا إزاءَ هذا الصمت أنَّ الروائيَّ يُحيطُ نفسَهُ بالإحالات الأدبية، وهو يُقرُّ بوجودِ أسلافٍ له، في مسألةِ الذاكرةِ العاطفية، يتمثّلون في جان جاك روسو وشاتوبريان

وجيرار دو نيرفال، لكنَّهُ لا يذكُرُ أيَّ روائيّ.

وهكذا، فإنّ بروست لمْ يسترجع الأفكارَ الحدسيةَ الموجودةَ في **ضدّ سانت بوف** ولم يَتَوَسَّع فيها. فما الذي حدثَ إذن؟

إنّ الخشيةَ من أنْ يبدوَ المرءُ غريبَ الأطوارِ لا يفوقُها، عند بروست كما عند كلِّ من يعيشُ تجربةً روحيةً بالغةَ الكثافةِ ومُتَوَحِّدَة، إلاّ الخشيةُ من أنْ يبدوَ سخيفاً بتكرارِ حقائقَ يعرفُها الجميع. ونعتقدُ أنّ الرغبةَ في إقصاءِ هذين الخطَرين المتناقضين هي التي أملَتْ على بروست الحلَّ التوافقيَّ الذي تبنّاهُ في نهاية المطاف. وبالتالي، فقد اختارَ بروست نَسَبَهُ الأدبيّ لكنّهُ استبعدَ الروائيين، وذلك خشيةَ أنْ يتّهمَهُ الآخرون بالابتعادِ عنِ الدروبِ المَلَكيّةِ للأدبِ من جهة، ومن جهةٍ أخرى خشيةَ أنْ يتّهموه بتقليدِ الأعمالِ الروائيةِ الكبيرة.

إننا نعلمُ أنّ بروست لم يكنْ يحيا حينها إلاّ لأعماله الأدبية. ولقد بيّنَ ليون بيار كين (Léon-Pierre Quint) الإمكانياتِ التي يُسَخِّرُها في فنّ الستراتيجيا الروائية. ولا يُقلِّلُ هذا التَدَلُّهُ الأخيرُ من كمالِ روايةِ **الزمنِ المُستعاد** لكنّهُ يَحدُّ نوعاً ما من مغزاها، إذ لا يحرصُ مؤلّفُ **البحث عن الزمن المفقود** على ذكرِ تشابهِ بنى الأعمال الروائية العظيمة، فهو يخشى دفعَ نقّادِه في طريقٍ شديدة الخصب. فهو يعلمُ مدى الأهمّية التي يُعَلِّقُها عصرُه على **الأصالةِ** ويخشى أنْ ينتزعوا منه بعضاً من مجدِه الأدبي، ولهذا فهو يضعُ في الواجهةِ أكثرَ عناصرِ إلهامِه الأدبيّ «أصالةً» ويُبرزُها بمهارة، وبخاصّةٍ تلك المتعلّقة بالذاكرةِ العاطفية التي تكشفُ الدراسةُ الدقيقةُ للنصوصِ السابقةِ لرواية **الزمن المُستعاد** أنّه لم يكنْ لها هذا الدورُ المركزيّ الذي أُسنِدَ إليها في النسخةِ الأخيرة(*).

(*) هيهات أنْ يخطر ببالنا اعتبار هذا الموقع المركزيّ «خطأ» من طرف الروائيّ أو خيانة =

كيف نُفسِّرُ صمتَ بروست من دون الحديثِ عن «الستراتيجيا الأدبية»؟ وكيف نُفسِّرُ، في تأمُّلاتِه المتعلّقةِ بالفنِّ الروائيّ، غيابَ هذه الخاتمةِ الستاندالية التي لاحظَ بروست، في فترة كتابه **ضدّ سانت بوف**، جميعَ سماتِها المُمَيِّزة التي نجدها في **الزمن المُستعاد**: «ميلٌ حصريّ إلى مشاعرِ الروح وإعادةُ إحياءِ الماضي والتَرَفُّعُ عن الطموحات والضجرُ من الحبكة». وكيف لنا ألاّ نندهشَ من كونِ مرسيل بروست الوحيد الذي أدركَ دورَ الذاكرةِ في احتضارِ جوليان، ومن أنّه يُدركُ هذا الدورَ في اللحظةِ التي يستعدُّ فيها لكتابةِ **الزمن المُستعاد**؟

لقد اهتمَّ بروست أيضاً، في تلك اللحظة وفي الخاتمةِ نفسِها، بالزيارةِ التي يقوم بها لجوليان القسُّ شيلان (Chélan) الذي هدَّهُ كِبَرُ سِنِّه. «وَهَنُ ذكاءٍ مُتَّقِدٍ وقلبٍ كبيرٍ مرتبطٌ بِوَهنِ الجسد. شيخوخةُ الإنسانِ الفاضلِ: تشاؤمٌ أخلاقيّ». يظهرُ الموتُ الواعي لجوليان واضحاً بصورةٍ رائعةٍ على الخلفيةِ التي يوفّرُها للروائيّ هذا التحَلُّلُ البطيء والرهيبُ للجسد.

ويظهرُ اهتمامُ بروست الذاتيّ هنا أيضاً، إذ تقومُ روايةُ **الزمن المُستعاد** على تضادٍّ مماثلٍ بين موتَين متناقضَين. فالبطلُ يموتُ واعياً ليعودَ إلى الحياةِ من جديدٍ في العملِ، بينما يموتُ آخرون من حوله دونَ أملٍ ببعثهم. ويتعارضُ موتُ الساردِ الخصبُ روحياً مع المشهد الفظيع للسهرةِ عند عائلة غيرمانت ومع هَرَم أهلِ الطبقةِ الراقيةِ الرهيبِ واللاّمُجدي. ولقد سبقَ أنْ وقعنا على هذا التضادّ في **مشاعرُ**

= للتجربةِ الأوّلية. إذ تُبرِزُ هذا الموقعَ أسبابٌ تتعلّقُ بالاقتصاد الروائيّ سنسعى لاستخلاصها في كتابٍ آخر. أردنا فقط الإشارة إلى أنّ بروست قد استطاع بمهارةٍ فائقةٍ توليفَ المتطلّبات العليا للكشفِ الروائيّ والمتطلّبات العملية «للاستراتيجية الأدبية».

بَنوية لقاتلِ أمّه، لكنّه بدأ يأخذُ منذ الآن معناهُ الروائيّ التقليديّ لينضمَّ إلى القيامةِ الدستويفسكية. والحقُّ أنّه يجبُ تَعَرُّفُ الوجهَين المتلازمَين والمتعارضَين للقيامةِ الرومنسيةِ، **في الأحمر والأسود** و**في الزمن المُستعاد**، كما كَشَفَهما لنا أوّلاً عملُ دستويفسكي. فيتعارضُ الموتُ، الذي هو روحٌ، بصورةٍ ظافرةٍ مع موت الروح، وذلك في جميعِ الخواتيمِ الروائيةِ الأصيلةِ.

هل جَنَحَ بنا الخيال؟ سنستحضرُ، لاستبعادِ الشكِّ، شهادةً أخيرةً لصالحِ وحدةِ الخواتيمِ الروائية: إنّها شهادةُ بلزاك، فنحنُ لم نشملْ هذا الروائيَّ في مجموعتنا، لكنّ تجربتَهُ الإبداعيةَ قريبةٌ مع ذلك، حولَ هذه النقطةِ، من تلك التي نقومُ بدراستها. ولن نستعينَ كدليلٍ على أوجهِ التشابهِ تلك إلاّ بالمقطعِ التالي المأخوذِ من خاتمةِ **ابن العمّ بونس**(*) (*Le Cousin Pons*). يصفُ هنا بلزاك احتضارَ بطله مُحَدِّداً بذلك وجهَ القيامةِ الروائية المزدوج:

«يضعُ النحّاتون القدماء والحديثون في معظم الأحيان، وعلى جانبَي القبر، تماثيلَ لملائكةٍ تحملُ المشاعلَ. وتُضيءُ هذه المشاعلُ للمحتَضَرين لائحةَ آثامِهم وأخطائهم مع إضاءةِ دروبِ الموت أمامهم. وبالتالي يُجَسِّدُ النحتُ هنا أفكاراً عظيمةً ويُعَبِّرُ عن واقعةٍ إنسانية. فللاحتضارِ حكمتُه، وغالباً ما نرى فتياتٍ شابّاتٍ صغيرات السنّ يملِكْنَ حكمةَ المُسنّين ويُصبِحْنَ نبيّاتٍ فيحكِمْنَ على أُسرتهنّ ولا ينخَدِعْنَ بأيّ نفاقٍ. إنّها شاعريةُ الموت!

لكنّ الغريبَ والجديرَ بالملاحظة هو أنّ المرءَ يموتُ بطريقتَين مختلفتَين، إذ لا تنتمي شاعريةُ التنبُّؤِ وهِبَةُ الرؤيةِ الواضحةِ - الرؤيةُ المتوجِّهَةُ نحو المستقبلِ أو نحو الماضي - إلاّ إلى المحتضَرين

(*) رواية لبلزاك تعود إلى عام 1847.

المُصابين في جَسدِهِم والذين يموتون من تَلَفِ أعضاءِ الحياةِ الجسدية. وهكذا، فإنّ الأشخاصَ المُصابين بالغنغرينا، مثل لويس الرابع عشر، والمصدورين والمرضى الذين يموتون بالحمّى، مثل بونس، ومن مرضٍ في المعدةِ، مثل السيّدة دو مورسوف(*) (Mme de Mortsauf)، يتمتّعون بهذه الرؤيةِ الواضحةِ الساميةِ ويموتون بصورةٍ مدهشةٍ ورائعة. أمّا أولئك الذين يموتون بأمراضٍ ذكيةٍ، إنْ صحَ القول، تكونُ في الدماغ أو في الجهاز العصبيّ الذي يعملُ كوسيطٍ في الجسم لتزويده بوقودِ الفكرِ، فإنّهم يموتون بشكلٍ كاملٍ، فالروحُ والجسدُ عندهم يموتان معاً. بعضُهم، وهم أرواحٌ بلا أجساد، يُمَثّلون الأطيافَ التوراتية، وبعضُهم الآخر جُثَثٌ، فهذا الرجلُ النقيّ، البطوُنُ، المتمسّكُ بالفضيلةِ والعادلُ الخالي تقريباً من الآثام، دخلَ متأخّراً جيوبَ الحقدِ التي تُشَكّلُ قلبَ زوجةِ الرئيس. ها قد أحسَّ بالعالم على وشك أنْ يُغادرَه، فقرّرَ منذ بضع ساعاتٍ أنْ يستسلمَ بمرحِ كفنّانٍ مبتهجٍ يرى في كلّ شيءٍ ذريعةً للمضايقةِ وللسخرية. لقدَ تحطّمَتْ في الصباح آخرُ القيودِ التي تَصِلُهُ بالحياةِ، سلاسلُ الإعجابِ والروابطُ القويّةُ التي تربطُ الخبيرَ بروائع الفنون. وإذ رأى البوّابةَ سيبو (Cibot) تسرقه فقد ودّعَ على الطريقةِ المسيحية أباطيلَ العالم والفنّ . . .».

ينطلقُ النقّادُ السيّئون دائماً من العالم المدعوّ بالواقعيّ ويُخضِعونَ الإبداعَ الروائيّ لقواعد هذا العالم. أمّا بلزاك فيقومُ بعكس ذلك، فلويس الرابع عشر يُجاوِرُ بونس والسيّدة دو مورسوف، كما يُحدّثُنا بلزاك باستفاضةٍ عن تجربته الروائيةِ خلفَ ستارِ علمٍ وهميّ

(*) السيّدة دو مورسوف شخصيةٌ من شخصيات رواية **الزنبقة في الوادي** (*Le Lys dans la vallée*) لبلزاك.

لوظائف الأعضاء (Pseudo-physiologie)، كما يفعلُ في مواقع أخرى خلفَ فِراسةِ الجمجمة(*) (Phrénologie) والمارتينية(**) (Martinisme) أو المغنطيسية(***) (Magnétisme). وهو يُلَخِّصُ هنا، في جُمَلٍ قليلة، السماتِ الجوهرية للخاتمةِ الروائية: إنّها الوجهُ المزدوج للموت، ودورُ الألم، والتَرَفُّعُ عن الشَّغَفِ، والرمزيةُ المسيحية، وهذه **الرؤيةُ الواضحةُ السامية**، التي هي معاً ذاكرةٌ ونبوءةٌ، والتي تُلقي ضوءاً موحَّداً على روح البطلِ وروحِ الشخصيات الأخر. ويترجمُ الحَدَثُ المأساويُّ، عند بلزاك كما عند سرفانتس وستاندال ودستويفسكي، قُدومَ الجماليّ. ولهذا السبب يُقارنُ بلزاك حالةَ المُحتَضَرِ النفسية بحالةِ «فنّانٍ مبتهج». إنّ خاتمةَ **ابن العمّ بونس هي زمن مُستعاد.**

يمكننا البرهنةُ بسهولةٍ على وحدةِ الخواتيم الروائيةِ بتقريبِ النصوص من بعضها، غير أنّ هذا الدليلَ الأخيرَ لم يكُنْ ضرورياً، نظرياً على الأقلّ، فلقد قادتنا تحليلاتُنا بصورةٍ حتميةٍ إلى الرسالةِ التي تحملُها معاً جميعُ الخواتيم العظيمة، إذ يتحرَّرُ البطلُ من العبوديةِ بتخلّيهِ عن ألوهيةِ الكبرياءِ الخادعةِ ويمتلكُ أخيراً حقيقةَ بؤسِه. ولا يختلفُ هذا الزُّهدُ عن الزُّهدِ المُبدِع، فهذا انتصارٌ على الرغبةِ الميتافيزيقيةِ يجعلُ منَ الكاتبِ الرومنسيّ كَاتباً روائياً بحقّ.

(*) «محاولةُ تمييزِ الطَّبْعِ وتبيُّنه هو ومظاهر الشخصية الأخرى بواسطة دراسة شكل الجمجمة وتضاريسها (...)». انظر: يوسف محمد رضا، **قاموس الكامل الكبير، فرنسي - عربي**، الطبعة الرابعة (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2001).

(**) نزعة فلسفية سرّية نشأت في أواخر القرن التاسع عشر على يد المركيز لوي كلود دو سان مارتان (1743- 1803) وتقومُ على فلسفةٍ صوفيةٍ تنويريةٍ مسيحيةٍ وفي الوقت نفسه على السحر والشعوذة.

(***) اهتمّ بلزاك كثيراً بالعلوم الباطنية وبالتنويم المغنطيسيّ.

كنا نُحسُّ مسبقاً بوجودِ هذه الحقيقة، وها نحن الآن نبْلغها ونلمسها ونمتلكها أخيراً في صفحات الرواية الأخيرة. لم نكنْ ننتظرْ إلاّ مصادقةَ الروائيّ نفسِه، وها هو قد منحنا إيّاها: « إنّي أمقتُ أماديس دو غول وسلالتَه برُمّتها...». إنّ الروائيين أنفسَهم، وعلى لسانِ أبطالهم، هم الذين يؤكّدون أخيراً ما عملنا على تبيينه باستمرارٍ في هذا الكتاب، وهو أنّ الداءَ يكمنُ في الكبرياء وأنّ العالَمَ الروائيَّ عالمُ أناسٍ ممسوسين. فالخاتمةُ هي مِحورُ هذا الدولاب الذي هو الرواية، وبها يتعلّقُ مِشكالُ (Kalcidoscope) المَظاهرِ. كما أنّ خاتمةَ الروايات خاتمةُ أبحاثنا العاجلة.

إنّ الحقيقةَ فاعلةٌ في كلّ مكانٍ من العملِ الأدبيّ، لكنّها تكمنُ بشكلٍ خاصّ في الخاتمة، فالخاتمةُ معبدُ هذه الحقيقة، إنّها مكانُ وجودِ الحقيقةِ ومكانٌ يتجنّبُهُ الخطأُ. وإنْ كانَ الخطأُ عاجزاً عن إنكارِ وحدةِ الخواتيم الروائيةِ إلاّ أنّهُ يسعى لتجميدها وإصابتها بالعقم بنعتها **بالمبتذلة**. ولا يجبُ إنكارُ هذا الابتذال بل المطالبة به جَهراً. وتكونُ الوحدةُ الروائيةُ غيرَ مباشرةٍ في مَتْنِ الرواية ثمّ تصبحُ مباشرةً في الخاتمة. والخواتيمُ الروائيةُ مبتذلةٌ بالضرورةِ لأنّها تُكرّرُ جميعاً الشيءَ نفسَه حرفياً.

ليس ابتذالُ الخواتيم الروائيةِ الابتذالَ الموضعيَّ والنسبيَّ لِما كانَ من قبلُ «مبتكَراً»، وقد يعودُ ليصبحَ كذلك بفضلِ النسيانِ أوّلاً، ومن ثمّ بفضلِ «إعادة اكتشافه» و«ردّ الاعتبار إليه». إنّه الابتذالُ المطلَقُ لما هو جوهريٌّ في الحضارة الغربية، فالخاتمةُ الروائيةُ تسويةٌ بين الفرديّ والعالَم، بين الإنسانِ والمُقدَّس، إذ يتحلّلُ عالَمُ الأهواءِ المُتعدّدُ ويعودُ إلى بساطته، فالهدايةُ الروائيةُ تُذكّرُ **بالتحلّل** (Analusis) عند اليونان وبالولادة الثانية عند المسيحيين، فيلتحقُ الروائيُّ في هذه اللحظةِ الأخيرةِ بكلِّ قممِ الأدب الغربيّ. يلتحقُ

بالأخلاقيات الدينيةِ الكبرى وبالنزعات الإنسانية السامية، أي بتلك التي تختارُ أصعبَ ما يمكنُ بلوغُه في الإنسان.

يعودُ موضوعُ التسوية باستمرارٍ على ألسنةِ أناسٍ غير مؤهّلين مما يدفعُ المرءَ إلى الاقتناع بسهولةٍ، في عصرٍ هو مسرحٌ للاستنكار والفضائح، بأنّ هذا الموضوعَ لم يحملْ قطّ ولن يحملْ أبداً مضموناً ملموساً. كما يظنُّ أنّ مصدَرَهُ أكثرُ المناطقِ سطحيةً من الوعي الروائيّ. وبالتالي، ولوضعِ موضوعِ التسويةِ ضمنَ منظورٍ أكثر إنصافاً، يجبُ تناولُه كفوزٍ باحتمالٍ لطالما امتَنَعَ على الكاتب، وبالتالي يجبُ اعتبارُ الخاتمةِ كتجاوزٍ لاستحالةِ الاختتام.

ويمكنُ لأعمال موريس بلانشو أنْ تكونَ عوناً لنا في هذا العمل، إذ يُظهرُ لنا عند فرانز كافكا ما يجعلُ منه المُمثِّلَ النموذجيّ للأدبِ الذي لا ينتهي، فلقد كُتِبَ على البطلِ الكافكاويّ، كموسى، ألاّ يرى الأرضَ الموعودةَ أبداً. ويقولُ لنا موريس بلانشو إنّ استحالةَ الاختتام هي استحالةُ الموتِ في العملِ الأدبيّ والتحرُّرِ من الذات بالموت.

يتعارضُ عدمُ استكمالِ القصِّ المعاصرِ، وهو لا يعكسُ عند المتفوّقين حالةً عابرةً بل وضعاً تاريخياً وميتافيزيقياً خاصّاً، مع استكمالِ العملِ الروائيّ.

تُحدِّدُ الخاتمةُ المستحيلةُ «فضاءً أدبياً» لا يتجاوزُ التسويةَ بل يبقى دونها. وإنّ بقاءَ هذا الفضاء كفضاءٍ وحيدٍ يمكن بلوغه في عصرنا المجبولِ بالحضْرِ أمرٌ يثيرُ القلقَ لا الدهشةَ بالنسبة إلى من يتذكَّرُ تطوُّرَ البنيةِ الروائية، فمن شأنِ ذلك ألاّ يثيرَ دهشةَ دستويفسكي الذي أعطانا شخصياتٍ كُتِبَ عليها ألاّ تنتهي وتعبرُ «الفضاء الأدبيّ» لموريس بلانشو في فترة قصّة **القبو**. إذ تخلو هذه القصّةُ من

الخاتمة، كالعديد من قصصِ كافكا وما بعد كافكا:

«لا تنتهي يومياتُ هاوي المفارَقات هذا، إذ لم يستطع المؤلِّفُ مقاومةَ الإغواء فأمسكَ بقلمِه من جديد. لكنْ يبدو لنا، نحن، أنّ بالإمكانِ وضع نقطةِ النهايةِ هنا».

إنّ **القبو** عملٌ مفصليٌّ بين الرومنسيةِ والرواية، بين التسوياتِ غيرِ الأصيلةِ السابقة والتسوياتِ الأصيلةِ اللاحقة. ويَعبُرُ الروائيون الكبارُ الفضاءَ الأدبيَّ الذي حدَّدَهُ موريس بلانشو لكنْ دون أنْ يبقَوا داخله، فيندفعون إلى ما وراءَ هذا الفضاء نحو فضاءِ موتٍ مُخَلِّصٍ لا حدودَ له.

الخواتيمُ الروائيةُ مبتذلةٌ لكنها ليست تقليديةً، فافتقارُها إلى المهارةِ البلاغيةِ، وحتى خُرْقُها، أساسُ جمالِها وتَمَيُّزِها عن التسوياتِ الكاذبةِ التي تملأُ أدبَ الدرجةِ الثانيةَ. يجبُ ألاّ تبدو لنا الهدايةُ في الموت كخيارٍ للسهولة بل كهبوطٍ شبه مُعجزٍ للنعمة الروائية.

تولدُ الأعمالُ الروائيةُ العظيمةُ حقّاً جميعُها من تلك اللحظةِ الساميةِ وتعودُ إليها، كما الكنيسةُ التي تنبثقُ كلُّها من المذبحِ وتصُبُّ فيه. فجميعُ الروائعِ مُصَمَّمَةٌ على غرار الكاتدرائيات. إنّ حقيقةَ **البحث عن الزمن المفقود** هنا أيضاً هي حقيقةُ الروائعِ الروائيةِ كافةً.



إننا نحملُ في داخلنا تصنيفاً للسطحيِّ وللعميقِ وللجوهريّ وللثانويّ نُطَبِّقُهُ بصورةٍ غريزيةٍ على العملِ الروائيّ. ويُخفي علينا هذا التصنيفُ، المستوحى من «الرومنسية» و«الفردانية» و«البروميثيوسية»، بعضَ الأوجهِ الجوهريةِ للإبداعِ الفنّيّ، فلقد اعتدنا، على سبيل المثال، ألاّ نحملَ أبداً على محملِ الجدّ الرمزيةَ المسيحيةَ، ربّما لأنّها مشتركةٌ بين العديدِ من الأعمالِ الغثّةِ والراقية، كما أننا نعزو

إلى هذه الرمزيةِ دوراً تزيينياً محضاً إنْ لم يكنِ الروائيُّ مسيحياً، ودوراً مُدافعاً عن الدينِ إنْ كانَ مسيحياً. أمّا النقدُ «العلميُّ» الحقُّ فيستبعدُ جميعَ هذه الأحكام **المُسبَقة** ويُلاحظُ نقاطَ الالتقاءِ المدهشة بين مختلفِ الخواتيم الروائيةَ. فإنْ لم تبنِ أحكامُنا **المؤيِّدة والمعارِضة** (Pro et Contra) حاجزاً منيعاً بين التجربةِ الجماليةِ والتجربةِ الدينيةِ تُسَلَّطُ عندها أضواءٌ جديدةٌ على مسائل الإبداعِ. ونحن لا نقتطعُ من أعمالِ دستويفسكي ما فيها من تأمُّلاتٍ دينية، بل نكتشفُ فيها، على سبيلِ المثال، نصوصاً أهمّيتُها بالنسبة إلى دراسةِ الإبداع الروائيّ بأهمّيةِ نصوص **الزمن المُستعاد**. فنُدركُ أخيراً أنّ الرمزيةَ المسيحيةَ عامّةٌ، لأنّها الوحيدةُ القادرةُ على إعطاءِ معنىً للتجربةِ الروائية.

يجبُ بالتالي أنْ نتأمّلَ هذه الرمزيةَ من وجهةِ النظرِ الروائية. وذلك ليس بالأمرِ السهلِ، على اعتبارِ أنّ الروائيّ نفسَه يُحاولُ أحياناً تضليلنا. إذ يعزو ستاندال «التصوُّفَ الألمانيّ» لجوليان سوريل إلى زنزانةٍ شديدةِ الرطوبة، ومع ذلك تبقى خاتمةُ **الأحمر والأسود** تأمُّلاً في موضوعاتٍ ورموزٍ دينية يُعيدُ فيها الروائيُّ تأكيدَ شكِّهِ، وبالتالي فهي موجودةٌ وإنْ أحاطَها بالنفي. وتؤدّي هذه الموضوعاتُ والرموزُ الدورَ نفسَه تماماً الذي تؤدّيه عند بروست ودستويفسكي. ويبدو لنا كلُّ ما يمتُّ بِصِلَةٍ إلى هذه الموضوعات، بما في ذلك ميلُ الأبطالِ الستانداليين إلى الرهبانية، وقد سُلِّطَ عليه ضوءٌ جديدٌ علينا ألاّ ندعَ السخريةَ الروائيةَ تحجبُ عنّا ألَقَهُ.

إنّ علينا دائماً تأويلَ الروائيينَ بمقابلةِ بعضهم ببعض. ويجبُ عدمُ التطرُّقِ إلى المسألةِ الدينيةِ من الخارج، بل جعلُها إنْ أمكنَ مسألةً روائيةً خالصةً. ولا يُمكنُ إضاءةُ المسألةِ المسيحية عند ستاندال ومسألتَي «التصَوُّف البروستيّ» و«التصوُّف الدستويفسكيّ» إلاّ بالمقابلات.

إنْ لمْ تَمُتِ البذرةُ بعد زرعها فستبقى وحيدةً، لكنّها إنْ ماتتْ فستحملُ ثماراً كثيرةً. تعودُ عبارةُ القدّيس يوحنا في مقاطعَ عديدةٍ بالغةِ الأهمّيةِ من **الإخوة كرامازوف**، وهي تُعَبِّرُ عنِ العلاقاتِ الغامضةِ بين المَوتَين الروائيَّين وعن العلاقةِ بين السجنِ والشفاء الروحيّ لديمتري والعلاقةِ بين المرضِ القاتلِ والاعترافِ المُخَلِّصِ لـ «الزائرِ المجهول» والعلاقةِ بين موت إليوشا (Ilioucha) وعملِ أليوشا (Aliocha) الخيريّ.

ويستندُ بروست إلى عبارةِ القدّيس يوحنا نفسِها وهو يحاولُ أنْ يشرحَ لنا دورَ المَرَضِ، هذا الأخِ الأصغر للموت، في إبداعه الأدبيّ الخاصّ.

«إنّ المرَضَ إذ دفَعَني، كمُرشِدٍ روحيٍّ صارم، إلى الانفصالِ عن العالم فقد أدّى لي خِدمةً جُلّى، وذلك لأنّه «إنّ لمْ تَمتِ البذرةُ بعد زرعها فستبقى وحيدةً، لكنّها إنْ ماتتْ فستحملُ ثماراً كثيرةً».

ولربّما استشهدت مدام دو لافاييت هي الأخرى بالقدّيس يوحنا، إذ نقعُ في رواية **أميرة كليف** على ما يُشبهُ مرض السارد البروستيّ، وفي النقطةِ نفسِها من السيرورة الروائيةِ وبنتائجَ روحيةٍ مطابقةٍ لما وجدناه عند بروست:

«لقد عوَّدَتْها ضرورةُ الموت، الذي كانت ترى نفسَها قريبةً منه، على التجَرُّدِ عن كلِّ شيءٍ، وجعلَ مرضُها الطويلُ من ذلك عادةً لديها... إذ بَدَتْ لها الأهواءُ والتزاماتُ العالمِ كما تبدو للأشخاصِ ذوي الرؤى الأكبر والأبعد».

وتنتمي **هذه الرؤى الأكبر والأبعد** إلى الكائنِ الجديدِ الذي يولدُ تماماً من الموت.

تُفيدُ عبارةُ القدّيس يوحنا كتصديرٍ لرواية **الإخوة كرامازوف**،

ويمكنُ أنْ تفيدَ كتصديرٍ للخواتيم الروائيةِ كافّة. فرفضُ الوسيطِ البشريّ، أي التخلّي عن التعالي المنحرف، يستدعي حتماً رموزَ التعالي العموديّ، مسيحياً كان الروائيُّ أم غيرَ مسيحيّ. ويستجيبُ جميعُ الروائيين الكبار إلى هذا النداءِ، لكنّهم يتوصّلون أحياناً إلى إخفاءِ معنى ردّهم عن أنفسهم، فيلجأ ستاندال إلى السخرية، ويخفي بروست الوجهَ الحقيقيَّ للتجربةِ الروائيةِ خلفَ عباراتٍ رومنسيةٍ مبتذلةٍ لكنّه يُعطي لرموزٍ فقدتْ رونقَها أَلقاً عميقاً وخفياً، فتظهرُ عنده رموزُ الخلودِ والبعثِ داخل سياقٍ جماليٍّ صرفٍ، فلا تستعلي إلاّ خُلسَةً على الدلالةِ المبتذلَةِ التي تختزلُها إليها الرومنسيةُ. إنّهم ليسوا أُمراء مزيّفين، بل هم أُمراء حقيقيون متنكّرين بزيّ أُمراء مزيّفين.

تظهرُ هذه الرموزُ، قبلَ **الزمن المُستعاد** بزمنٍ طويل، في جميع المقاطعِ التي هي بمثابةِ صدى التجربةِ الأصليةِ ونَذيرها. وأحدُ هذه المقاطعِ مُكَرّسٌ لموتِ الكاتبِ الكبير بيرغوت ولدفنه:

«لقد تَمَّ دفنُه، لكنّ كُتُبَهُ، المصفوفةَ ثلاثاً ثلاثاً، كانت تسهرُ طوالَ ليلةِ الدفنِ في الخزانةِ الزجاجية المُضاءةِ كملائكةٍ فارِدَةٍ أجنحتها، وتبدو رمزَ البعثِ للراحلِ».

إنّ بيرغوت مشهورٌ ويبدو واضحاً أنّ بروست **يُفكّرُ** بالمجدِ بعد الموت، بتلك «المؤاسيةِ المُكَلَّلَةِ بالغارِ بصورةٍ فظيعةٍ» التي يشعرُ فاليري (Valéry) بالغيظ منها. لكنّ الصورةَ الرومنسيةَ المبتذلةَ هي مجرَّدُ عذرٍ هنا، إذ تسمحُ بوجودِ كلمة **بعث**. ولا يهتمُّ بروست بتخليدِ ذكراه بل بكلمة **بعث** التي ينجحُ، بفضلِ كونها صورة مبتذلة، في إدراجها ضمن نصّه دون أنْ يُشَوِّشَ نَسَقَهُ الخارجيّ، الإيجابيّ و«الواقعيّ». ويُعتَبَرُ موتُ وبعثُ بيرغوت صورةً مُسبَقَةً عن موت وبعثِ الروائيّ بالذات، أي ولادته الثانية التي انبثقتْ منها رواية **البحث عن الزمن المفقود**. فانتظارُ هذه الولادة الثانية هو الذي يُعطي

للعبارة التي ذكرناها لتوّنا صداها الحقيقيّ. وهكذا نجدُ إلى جانبِ صوَرِ التعالي المنحرفِ بدايةَ رمزيةِ التعالي العمودي، فمُقابلَ الأصنام الشيطانية التي تدفعُ السارذ إلى الهاويةِ هناك ملائكةٌ فاردة أجنحتها... ويجبُ تأويلُ هذه الرمزيةِ على ضوءِ **الزمن المُستعاد**، إذ يقولُ أندريه مالرو:

«لقد صارت عظَمَةُ بروست بديهيةً عندما أعطى صدورُ **الزمن المُستعاد** معنىً لوسائلَ لم تَكُنْ حتى ذلك الحين تتجاوزُ وسائلَ ديكنز».

إنّ **الزمن المُستعاد** بالتأكيد، وكذلك أيضاً بقيةَ الخواتيم الروائيةِ، هي التي تُعطي معنًى للإبداع البروستيّ، فلا تسمحُ لنا روايةُ **الإخوة كرامازوف** أنْ نرى في بعثِ بيرغوت مجرَّدَ صورةٍ رومنسيةٍ مبتذلة. وبالمقابل، لا تسمحُ لنا رواية **الزمن المُستعاد**، التي أعطاها بروست في بادئ الأمر عنوان «التّذلّه الأبديّ» (L'Adoration perpétuelle)، أنْ نرى في التأمُّلاتِ الدينيةِ الموجودة في **الإخوة كرامازوف** مجرَّدَ مقاطعَ من الدعاية الدينية خارجةٍ عن العملِ الروائيّ. وإنْ عانى دستويفسكي الكثير في كتابةِ هذه الصفحات فليس لأنّه كان يرى فيها عملاً شاقاً مُمِلاً، بل لأنّه كان يُعلّقُ عليها أهمّيةً أوّلية.

في الجُزءِ الثاني من هذه الرواية يموتُ إليوشا الصغير من أجلِ جميعِ أبطال روايات دستويفسكي، والاتّحاد الذي ينبثقُ من هذا الموت هو **وعيٌ سام** على مستوى المجموعة. إنّ بِنيةَ الجريمةِ والعقابِ المُخلِّص تتعالى على الوعي المنفرد، ولم يسبقْ لروائيٍّ أنْ قاطعَ بمثلِ هذه الطريقةِ الجذريةِ الفردانيةَ الرومنسيةَ والبروميثيوسية.

إنّ آخرَ وأعلى موجةٍ من العبقريةِ الدستويفسكية هي التي تحملُ خاتمةَ **الإخوة كرامازوف**، حيثُ تَمّحي الفوراقُ الأخيرةُ بين التجربةِ

الرومنسيةِ والتجربةِ الدينيةِ، إلاّ أنّ بنيةَ التجربةِ لم تتغيّرْ. وتَتَبَيّنُ لنا دون جهدٍ، من خلال عبارات الذكرى والموتِ والحبِّ والبعث التي يتفَوَّهُ بها الأطفالُ، الموضوعاتُ والرموزُ التي يستدعيها الحماسُ الإبداعيُّ للروائيِّ اللاأدريّ (Agnostique) صاحب **الزمن المُستعاد**:

قالوا بصوتٍ واحدٍ:

ـ كرامازوف، إننا نُحِبُّكَ!

وكانت الدموع تترقرقُ في عيون الكثيرين.

وهَتَفَ كوليا قائلاً:

ـ مرحى لكرامازوف!

وأضافَ أليوشا من جديد:

ـ والخلودُ لذكرى الصبيّ المسكين!

ـ الخلودُ لذكراه!

ثمّ صرخَ كوليا قائلاً:

ـ كرامازوف، أصحيحٌ ما يقولُه الدِّينُ، إننا سَنُبعَثُ من بين الأموات وسنلتقي جميعاً من جديد، كلُّنا، وإليوشا؟

ـ نعم هذا صحيح، سوف نُبعَثُ من جديدٍ، وسنلتقي وسيروي بعضُنا لبعض وببهجةٍ ما جرى معنا.

الثبت التعريفي

استكفائي (Autarcie): هي حالةُ كلِّ مجموعةٍ بشريةٍ تكتفي بذاتها وتنغلق ولا تنفتحُ على العالم الخارجيّ.

أنانة (Solipsisme): مذهبُ من يعتقدُ أنّ الأنا وحدَه هو الموجودُ الحقيقيّ، وأنّ الإدراكَ لا يتناولُ سوى التصوّراتِ الشخصية، بحيث يتعذّرُ قيامُ الدليلِ على وجودِ شيءٍ آخرَ غير الأنا المُفكّر (**معجم المصطلحات الفلسفية**).

بوفارية (Bovarysme): يُمكنُ تلخيصُ النزعةِ البوفارية بأنها تَصوُّرُ المرء نفسَه على غير ما هي عليه.

تأنّق (Dandysme): التزوُّقُ والتزيُّنُ والمبالغة في عناية المرء بزينته وأناقته قصدَ إثارة الإعجاب. ويُحيلُ اللفظُ الفرنسيّ، بالإضافة إلى المعاني السابقة، على سلوكٍ مترَفّعٍ ورهافةٍ في الذوقِ وميلٍ إلى جماليةٍ غير تقليدية.

تَحَذلُق (Snobisme): التكيُّسُ والتظرُّفُ والتصنُّع وادّعاءُ المرءِ أكثرَ مما عنده من الحذقِ والعلم والمعرفة، وهو معنىً قريبٌ من تعريفِ القواميس الفرنسية لهذا المفهوم الذي يُحيلُ في الثقافة الفرنسية على تقليدِ المرءِ الأعمى لسلوكِ وطبائع وأذواق المنتمين إلى الطبقة المسمّاة بالراقية.

ترصيع (Cristallisation): يُعَرِّفُ ستاندال الترصيعَ بأنّه العمليةُ الذهنية التي تكتشفُ في كلّ ما تراهُ العينُ مزايا جديدةً للمحبوب.

لاأدرية (Agnosticisme): مذهبٌ فلسفيٌّ يحفظُ مكاناً واسعاً للشكّ، وربّما قال بوجودٍ يعجزُ العقلُ عن إدراكه (**معجم المصطلحات الفلسفية**).

موجود في ذاته (En-soi): في فلسفة هيغل وسارتر الشيءُ في ذاته هو الكائنُ المُغلَقُ على ذاته، الكثيفُ والجامدُ والمظلمُ للعقل، لأنه لا يتمتّعُ بالوعي الذي يجعله منفتحاً على الأشياء الأخرى (**معجم المصطلحات الفلسفية**).

موجود لِذاته (Pour-soi): هو عند سارتر الموجودُ المتّصفُ بالوعي، أي بوعي ذاتِه ووجودِه، فهو يشعرُ بذاتِه من جهةِ ما هو حرٌّ، وعدمُ وجودِ هذا الشعور يردُّنا إلى الموجودِ في ذاتِه، وهو نقيضُ الموجودِ لِذاته (**معجم المصطلحات الفلسفية**).

موناد (Monade)/ جوهرٌ فَرْد: أحدُ عناصرِ الوجودِ الأساسية. أطلق أفلاطون هذا الاسمَ على المُثُلِ، واستعمله آخرون للدلالةِ على العناصرِ الأولى سواء كانت طبيعيةً أو نفسية. واشتهرَتْ بهذا اللفظ فلسفةُ لايبنتز (Leibniz)، الذي يُعَرِّفُ الموناد بأنّها جوهرٌ بسيطٌ ليس فيه أجزاءٌ بل هو يدخلُ في تركيب الأجزاء. ويرى أنّ المونادات، أو الجواهرَ الفردةَ، التي يتركّبُ منها كلُّ ما في الطبيعة، لا تتأثّرُ بغيرِها ولا تؤثّرُ فيه، بل كلُّ واحدةٍ منها عالمٌ قائمٌ بذاته، له قوانينُه الخاصّة في التغيُّرِ والتحوُّلِ، وبالتالي فإنّ بعضها يختلفُ عن بعضٍ بالخصائص وبالطبائع (**معجم المصطلحات الفلسفية**).

وساطة خارجية (Médiation externe): تكونُ الوساطةُ خارجيةً عندما يكونُ وسيطُ الرغبةِ بعيداً اجتماعياً عن متناول الشخصِ

الراغب، لا بل حتى بعيداً عن العالم الواقعيّ، كحال أماديس دو غول، نموذج الفروسية الأمثل في نظر دون كيشوت.

وساطة داخلية (Médiation interne): وتكونُ الوساطةُ داخليةً عندما يكونُ الوسيطُ حقيقياً وموجوداً عند مستوى الشخص الراغب نفسه. وهو يتحوّلُ في هذه الحالة إلى منافسٍ وإلى عقبةٍ تقفُ حائلاً دون امتلاك الغرضِ المرغوب فتزدادُ قيمةُ هذا الأخيرِ مع احتدام المنافسة.

إدرال
ازدو
استبد
استط
استک
استلا
استه
افتدا
التباس
انتهاز
أنسيّة
باطنيا
بدّد ا
تأليه

المصطلحات

Perception

Ambivalence

Introspection

Digression

Autarcie

Aliénation

Conspicuous Consumption

Rédemption

Quiproquo

Opportunisme

Humanisme

Esotérisme

Démystifier

Autodivination

Transfiguration	تجميل
Snobisme	تحذلُق
Analysis	تحلُّل
Métamorphose	تحوّل
Cristallisation	ترصيع
Exogamie	تزاوج خارجيّ
Endogamie	تزاوج داخليّ
Superstition	تطيُّر
Transcendance verticale	تعالٍ عمودي
Transcendance déviée	تعالٍ مُنحرف
Polymorphie	تعدّدية شكلية
Périphrase négative	تعريضٍ إنكاريّ
Epoché	تعليق حُكم
Coquetterie	تَغَنُّج
Intermittences du cœur	تقلّباتِ الهوى
Finitude	تناه
Objectivation	توضيع
Inventaire	جَرْد
Synthèse	جَميعة
Patriotisme	حبُّ الوطن
Droit divin	حقٌّ إلهيّ

Roture	دَهْماء
Mémoire affective	ذاكرة عاطفية
Désir mimétique	رغبة مُحاكية
Monachisme	رَهْبَنَة
Romans-feuilletons	روايات مُسَلْسَلة
Narrateur	سارد
L'Ecclésiaste	سِفرُ الجامعة
Behavioriste	سلوكيّ
Sujet désirant	شخص راغب
Luciférien	شيطانيّ
Totalitaire	شموليّ
Néantisation	صُنْع العَدَم
Terzo incommodo	طرف ثالث مزعج
Thèse	طَريحة
Sacramentel	طَقْسيّ
Phénoménologie	ظاهراتية
Néant	عَدَم
Nihilisme	عَدَمية
Iconoclaste	عدوُّ التقاليد
Scientisme	علموية
Chaos	عَماء

La Restauration	عودة الملكية
Anonyme	غُفْل
Médiate	غير مباشرة
Hétérosexuel	غيريّ
Altruisme	غيرية
Chevalier errant	فارس جوّال
Phrénologie	فراسة الجمجمة
Individualisme	فردانية
urbi et orbi	في كلّ مكان
Sacrement	قربان مقدّس
Valeur érotique	قيمة شَبَقيّة
Agnostique	لاأدريّ
Intemporel	لازمانيّ
Manichéen	مانويّ
Dandy	متأنّق
Mystique	متصوّف
Voyeur	مُتلَصّص
Désir triangulaire	مثلّث الرغبة
Homosexuel	مِثْليّ
Congrégation	مجمع الأساقفة
Imitation	مُحاكاة

L'Inquisition	محاكم التفتيش
Le Saint-Office	محكمة التفتيش
Coefficient d'illusion	مُعادِل الوهم
Anti cléricalisme	معارضة تَدَخُّل الأكليروس في الشؤون العامّة
Omniscience	معرفة كلّية
Critérium négatif	معيار سلبي
Initiatique	مَسَارّي
Kaléidoscope	مِشكال
Un ultra	ملكيّ متطرّف
Possédé	ممسوس
Ex nihilo	من عَدَم
Adjuration	مُناشَدَة
Schismatique	مُنْشَقّ
L'En-soi	موجود في ذاته
Le Pour-soi	موجود لِذاته
Solipsisme	نزعة الأنانة
Bovarysme	نزعة بوفارية
Dandysme	نزعةُ التأنُّق
Scepticisme	نزعة الشكّ
Bâtardise	نُغُولة
Point mort	نُقطة العُطالة

Antithèse	نقيضة
Obsessif	هاجسيّ
Médiation	وساطة
Médiation externe	وساطة خارجية
Médiation interne	وساطة داخلية
Médiateur	وسيط
Positivisme	وضعية
Fonction séminale	وظيفة تعشيرية
Illusion	وهم

المراجع

1 ـ العربية

الحلو، عبده. **معجم المصطلحات الفلسفية، فرنسي ـ عربي**. بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994.

حموي، صبحي. **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**. بيروت: دار المشرق، بيروت، 2000.

رضا، يوسف محمد. **قاموس الكامل الكبير، فرنسي ـ عربي**. الطبعة الرابعة. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2001.

2 ـ الأجنبية

Books

Durry, Marie-Jeanne. *Flaubert et ses projets inédits*. [Paris: Librairie Nizet, 1950].

Gaultier, Jules de. *Le Bovarysme*. Paris: Société du «Mercure de France», 1902.

Girard, René. *Le Bouc émissaire*. Paris: Librairie générale française, 1986. (Le Livre de poche. Biblio. Essais, ISSN 0294-104X; 4029)

———. . Paris: B. Grasset, 1982.

———. *Celui par qui le scandale arrive*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

———. *Critique dans un souterrain*. Paris: Librairie générale française, 1983. (Le Livre de poche. Biblio essais, ISSN 0294-104X; 4009)

———. ———. Lausanne: L'Âge d'homme; [Paris]: [Centre de diffusion de l'édition], 1976. (Amers)

———. *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Librairie générale française, 1983. (Le Livre de poche. Biblio essais, ISSN 0294-104X; 4001)

———. ———. Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort. Paris: B. Grasset, 1978.

———. *Dostoïevski: Du Double à l'unité*. Paris: Plon, 1963. (La Recherche de l'absolu; 8)

———. *Je Vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris: Librairie générale française, 2001. (Le Livre de poche. Biblio essais; 4264)

———. ———. Paris: B. Grasset, 1999.

———. *«Quand ces choses commenceront»*. Entretiens avec Michel Treguer. Paris: Arléa, 1994.

———. *Proust: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, [1962]. (Twentieth Century Views. A Spectrum Book, S-TC-4)

———. *«La Route antique des hommes pervers»*. Paris: Librairie générale française, 1988. (Le Livre de poche. Biblio essais; 4084)

———. ———. Paris: B. Grasset, 1985.

———. *Shakespeare: Les Feux de l'envie*. Trad. de l'anglais par Bernard Vincent. Paris: Librairie générale française, 1993. (Le Livre de poche. Biblio essais; 4154)

———. ———. Paris: B. Grasset, 1990.

———. *«To Double Business Bound»: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

———. *La Violence et le sacré*. Paris: Hachette literatures, 1998. (Hachette pluriel)

———. ———. Paris: B. Grasset, 1972.

———. *La Voix méconnue du réel: Une Théorie des mythes*

archaïques et modernes. Trad. de l'anglais par Bee Formentelli. Paris: B. Grasset, 2002.

Prévost, Jean. *La Création chez Stendhal: Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*. Préf. de Henri Martineau. [Paris]: Gallimard, 1974. (Collection idées; 324. Littérature)

———. ———. Préf. de Henri Martineau. Paris: Mercure de France, 1951.

Scheler, Max. *L'Homme du ressentiment*. Paris: Gallimard, 1958. (Les Essais. IX, traduction abrégée de l'édition parue à Leipzig en 1919 sous le titre *vom Umsturz der Werte*)

Stendhal. *La Chartreuse de Parme*. Paris: Société d'éd. française et étrangère, [1839]. (Collection des grands romans littéraires)

–. *De L'Amour*.... Préfaces et frag. inéd. Paris: Calmann-Lévy, 1887.